كلمة العدد . .

الابتكار والحضور الراقي

❑ د. حسين جمعة

نحتفل اليوم بالعدد خمس مئة لمجلة (الموقف الأدبي) منذ صدور العدد الأول عام (1971م) عن اتحاد الكتاب العرب في سورية وهي ما زالت تحتفي بما قيل عن مفهوم التأليف الورقي الراقي عند العرب القدماء، إذ نطقت بما تهوى النفوس عامتها وخاصتها، وأكدت مفهوم الفن الجميل: والفكر المستنير من دون إطالة مملة أو إسفاف ممجوج، واعتمدت الجدل والبرهان في عرض المقالة العلمية، والأدب الأخاذ في المقالة الأدبية... وجنحت في القصة والمسرح إلى معالجة قضايا تعنى بالمجتمع، بينما جاء الشعر معبراً عن تطلعات أصحابه من دون أن يقع في التسرع الهش والظل الثقيل... فهي تحدث المتلقي وتسامره من دون خداع أو نفاق، وتتزين باللغة الجميلة والمثيرة المشبعة بالرؤى الخلاقة التي تتسنم قيم الخير والإنسانية متطلعة إلى نشر أهداف الاتحاد في صميم مفهوم الأدب البديع والجميل يستوي في ذلك كل ما يتعلق بقضاياه المتنوعة وقضايا الأمة وملامح وجودها المقاوم لكل عناصر القهر والظلم، والفقر والاستبداد والاستغلال والتبعية و... أي إن ألفاظها ترفل بثوب شفاف وجذاب وديباجة فصيحة قريبة إلى النفس في وقت ترتفع معانيها عن الفساد والإفساد، والسماجة والرداءة...

وكل من يبحث عن أفق الجمال وبهائه؛ وحساسية الفن الحيوي المتجدد للكتابة الذاتية المبدعة والمعبرة عن مواقف الحياة، ورؤى العقل المستنير؛ وفيض القلب العامر بالعطاء يمكنه أن يجد ضالته في مجلة (الموقف الأدبي) التي حرصت على تقديم الحداثة بكل آفاقها الرحبة، وعلى مختلف مستوياتها الحداثية وتجلياتها الفكرية والفنية على حين عقدت صلتها القوية مع الأصالة المعززة لهوية الأمة وثقافتها وتراثها ولغتها وقيمها.. فابتعدت عن التقليد الأجوف والعدمية العمياء، مما جعلها توفر للحواس أقصى غاية الإمتاع والراحة وهو غاية الفن الجميل بل غاية الجمال نفسه. وما من متلق يقلّب صفحات المجلة حتى تتسمّر عيناه على ألوان من النصوص والمقالات التي مزجت بين مشاعر الروح والعاطفة المتأججة، وبين الأفكار التي تثير العقل لتعزيز الذاكرة الثقافية بكل ما هو مفيد وممتع، في إطار من التأثير التبادلي للروح والعقل؛ وإمتاع الحواس برمتها من دون خداع أو تملق.. ما جعلها تشحذ طباع المتلقي وتنمي معارفه الأدبية والفنية وتلقى الرضى من القراء أينما كان موقعهم، أو موقفهم الفكري؛ أو اتجاههم السياسي...

إن عدداً غير قليل من أعداد مجلة (الموقف) حاز شرف التأليف الراقي لأكثر دوريات العالم المتطور، وكانت محتوياتها الشاملة لكل أجناس الأدب والفكر والفن تتصف بالتكيف الإبداعي مع كل جديد، من دون أن تتخلى عن مفاهيم الأصالة المؤزرة بقيم البطولة النضالية المانحة للإنسان سبل الارتقاء بالحياة... وليس من الصعوبة بمكان أن يجد المتلقي ضالته في غير ما عدد منها؛ بوصفها تفيض بالتعبير عن القيم الحضارية الأصيلة والمعاصرة...

وإذا ما اتصف المرء بالحياد والموضوعية في أحكامه، واستجاب لطبيعة تطلع الأمة إلى استكمال بناء نهضتها الزاهية في النصف الثاني من القرن العشرين ومطلع القرن الحادي والعشرين أدرك أن مجلته القرّاء فتحت المجال واسعاً أمام باب التجريب في الإبداع والتأليف فامتلكت تجارب فريدة في هذا المقام ولكنها لم تكن لتقع في مطب التجريب الفج، أو التجريب العبثي الذي يؤدي ـــ بالضرورة ـــ إلى الزيف والانحراف، والتضليل والإيهام؛ والتشويه والتناقض والاضطراب... فقد غدت المجلة جامعة لأقلام المبدعين من كل ديار العروبة، وصارت ملتقى التجارب الإبداعية البعيدة عن العبث والفوضى؛ وشهوة التجريب.. وهذا لا يعني أنها منزهة عن الخطأ، أو أنها حازت المثالية؛ فهي كغيرها من الدوريات العربية المتخصصة بالأدب تأخذ بيد المبدعين الشباب لتضعهم على جادة الكتابة الإبداعية فإذا استلهموا تجارب الآخرين بقدرة ملموسة؛ وأضافوا بصمتهم إليها؛ وقد اتسقت كتابتهم مع ذواتهم وتطلعاتهم وثقافتهم نجوا من التقليد والتكرار والتبعية للكبار الذين أعجبوا

بهم... هكذا كان نزار قباني ومحمود درويش وبدوي الجبل وعمر أبو ريشة... ونجيب محفوظ... فالكتابة تعتمد باستمرار على صقل الموهبة، وتدريب المهارات اللغوية والفكرية ليصبح صاحبها مالكاً للأدوات المطلوبة في الإبداع، وقديماً نصحوا الشعراء الشباب في حفظ الشعر (ألف بيت) ثم نسيان ذلك... فالملكة والخبرة بقواعد الإبداع لا تكون إلا بمعرفة تجارب السابقين والمعاصرين شرقاً وغرباً... وإذا كانت مجلة الموقف في كل مرة تخترق أشكالاً مستجدة وموضوعات ذات فائدة كبرى فيما عالجته موادها ومتابعاتها فإنها نقلت ـ في ضوء أبياتها ـ عدداً من التجارب الوطنية والعربية والعالمية إلى القارئ وأجيال الأدباء والكتاب على اختلاف مستوياتهم؛ وعرّفت القارئ باتجاهات أدبية ومذاهب شتى، في وقت احتفت فيه بالمبدعين الشباب الذين خصتهم بالعناية والرعاية، فكانت كالأم الرؤوم لأطفالها، فضلاً عن أنها قدّمتهم ليصبحوا بعد ذلك أيقونات زمانهم.

كانت ـ وما زالت ـ تسعى إلى ممارسة الإلهام الذي يطوف بطبيعة الأدب الجميل الذي يستشعر الأبعاد المؤثرة لجوانب الحياة في عملية التجديد والابتكار وتفعيل وظيفة الأدب الهادف إلى تنمية اجتماعية وفكرية وفنية... فالأدب يمكنه أن يصوغ الحياة من جديد إذا ما توافرت له الأساليب الجمالية القادرة على تربية الحساسية الفنية، والذائقة الأدبية المرهفة، وفتح آفاق الرؤى النوعية التي يمتزج فيها الروح والوثابة والخيال المجنّح بالعقل المثمر... ومن ثم يكون قادراً على تنمية القدرات والمهارات النفسية والخلقية والمعرفية؛ وتحفيز الذات على العمل والمبادرة بكل جد ونشاط...

ولما كانت المجلة غير معزولة عن واقعها زماناً ومكاناً؛ موقفاً ورؤية كانت حريصة على متابعة التطورات الإيجابية في المجتمع العربي، عاملة على التحرر من الانجراف وراء التيارات الخادعة، والتغيرات السلبية، أو الترويج لسياسات تنال من قضايا الأمة، وفي طليعتها قضية فلسطين. فقد أصرت فيها على إبراز رؤية التمسك بالحقوق الوطنية المشروعة للشعب العربي الفلسطيني وفي طليعتها حق العودة والتعويض؛ وحق تقرير المصير؛ وإقامة دولتها المستقلة على كامل التراب الوطني من البحر إلى النهر وعاصمتها القدس. ومن ثم مارست دورها الثقافي على المستويين الوطني والعربي من دون أن تهمل الثقافة الإنسانية فالثقافة الوطنية لا تغنى وتتطور إذا كانت معزولة عن ثقافة الآخر ووظائفها ـ وبذلك كله كانت تؤسس عملية الوعي بالثقافة والأدب والفن، وتوصل المفاهيم والمصطلحات في المجالات الإبداعية والثقافية لتحرك المياه الراكدة في الساحة الثقافية العربية

وحينما كانت حريصة على ذلك كله عنيت منذ عام (2006م) بتجربة جديدة حين أصدر الاتحاد سلسلة الثقافة للجميع؛ في كتيبات شهرية وزعت مجاناً مع المجلة... وقد تناولت مختلف التجارب الإبداعية الأدبية والفكرية؛ فيسّرت سبل الوصول إليها من دون تعقيد أو صعوبات؛ ونزلت بها إلى كل معنيٍّ بألوانها أينما حلّتْ من دون أن تسقط في وهاد الشمولية والإيديولوجية المرتهنة لمذهب ما أو اتجاه ما... ولسنا نبالغ إذا قلنا: استطاعت مجلة (الموقف الأدبي) أن تخلق البيئة الثقافية للكتاب العرب، وكسرت طوق العزلة عن الأدباء السوريين...

ومن ثمّ فنحن نضع بين يديك أخي القارئ العدد الأول ليكون منطلقاً لك في الحكم، وليس للإنسان إلا ما سعى؟

والله من وراء القصد

□□

افتتاحية ..

بين الطموح والواقع

□ مالك صقور

ها هي ذي الموقف الأدبي تطوي سنتها الواحدة والأربعين مثابرة على ما بدأت به قبل أربعة عقود ونيف؛ خاتمة سنتها هذه بإصدار العدد (الخمسمئة).

وربما يكون الرقم خمسمئة، ليس شيئاً في عالم الأرقام، لكن الأعداد الخمسمئة من هذه المجلة تشكّل ركناً صغيراً في أية مكتبة حرص صاحبها على اقتناء المجلة منذ صدورها حتى هذا الشهر.

ومع صدور العدد (الخمسمئة)، يجدر بنا أن نسأل: هل كانت الموقف الأدبي وفية لما أراد لها المؤسسون الأوائل؟ هل تطورت؟ هل تراجعت؟ هل راوحت في مكانها؟ هل واكبت الحركة الثقافية في القطر وفي الوطن العربي؟

القراء المتابعون والكتّاب والنقاد والباحثون الذين يساهمون بالكتابة ويرفدونها بإبداعهم هم من يقوّم هذه التجربة.

●●●

تصدرت العدد الأول من الموقف الأدبي في أيار عام 1971، كلمة تحت عنوان (هذه المجلة)، كانت بمثابة الفاتحة، جاء فيها: "يصدر العدد الأول من مجلة "الموقف الأدبي" وما يزال الاتحاد في مراحله الأولى من خلق بيئة ثقافية تقدمية تتيح للكتاب العرب، باحثين وأدباء وشعراء، أن يثبتوا العلاقة الوثيقة بين العمل الفكري أو الأدبي والفني وبين قضايا الحياة العربية المعاصرة، وما تتمخض فيها

تجارب الجماهير من تصميم على التحرر الثقافي وتطلّع إلى بناء المستقبل العربي الموحد".

وهذا يحيلنا إلى البيان التأسيسي لاتحاد الكتاب العرب في أيلول 1969 الذي جاء فيه: "سيكون تأسيس اتحاد الكتاب العرب، في القطر العربي السوري، نقطة انطلاق حقيقية لانتعاش أدب عربي تقدمي، يبدعه الكاتب العربي الحر، الملتزم بقضايا أمته المصيرية.

"ففي مثل هذه المرحلة القلقة من تاريخ الأمة، تتجاذب طابع الثورة في الواقع العربي نزعتان متباينتان تتجليان في سلوك الأفراد والجماعات، وفي المواقف والأفكار.. نزعة **الضياع** بما يحمله من تشتت في الطاقات البشرية، والتباس في المفاهيم والقيم، وسلبية في الفكر والعمل، والنظر إلى المستقبل في تشاؤم وريبة.. ونزعة **النضال التحرري** الذي يؤمن بقدرة الشعب الخلاقة، على الانعتاق من اليوس والعقم والانهيار بجميع ما لها من مظاهر، ومن ثم فإنه يتبين الأهداف الجماهيرية بوضوح وجرأة، ويعمل من أجل المستقبل بثقة وتفاؤل".

بالعودة إلى الكلمة التي تصدرت العدد الأول، نقرأ: "إن الحافز الملّح الذي أنشأ اتحاد الكتاب العرب، وجعل منه منظمة تقدمية تجهد لكي تملأ الفراغ الثقافي في القطر العربي السوري، وتوّفر للمثقفين والأدباء مناخاً يمهّد لهم سبل التجديد في الإنتاج، وحرية الحوار في النقد والتقييم، والقدرة على الاتصال الأوسع بالجماهير، لهو الحافز نفسه الذي دفع بالاتحاد إلى إصدار هذه المجلة: أن تقوم في هذا القطر شروط طليعية جديدة تعمل على أن تجعل من العمل الأدبي جهداً خلاّقاً لا هواية أو وسيلة للتكسب، وتفسح المجال بما تؤمّنه من الشروط المادية والمعنوية للكاتب: أن يكون الأدب الأصيل قضيته الأساسية في الحياة، وكلمته الصادقة في مشاركة الآخرين معاناتهم الإنسانية في سبيل التجديد، وكفاحهم من أجل الحرية".

***

لقد عمدنا أن نستشهد بما جاء في البيان التأسيسي لاتحاد الكتاب العرب، وبما جاء في الكلمة الأولى من العدد الأول، لنتذكر بالطموح الذي انطلق منه مؤسسو الاتحاد وهدفهم من إصدار هذه المجلة.

إذن، كان الهدف من إصدار هذه المجلة، واتحاد الكتاب ما زال في مراحله الأولى، هو خلق بيئة ثقافية تقدمية. وهنا، لا بدَّ من التأكيد، على هذا الهدف: (خلق بيئة ثقافية تقدمية).. فالثقافة التقدمية هي الكفيلة بمجابهة (الثقافة الرجعية)، وعدم مهادنتها، فإذا ما تذكرنا، أنه قبل أربعة عقود ونيّف، ومع انطلاقة اتحاد الكتاب، وهذه المجلة، كانت البلاد تمرُّ بمرحلة جديدة، وصُنفت في البيان التأسيسي، أنها مرحلة قلقة. الآن، وبعد هذه العقود، تمرُّ البلاد في مرحلة مصيرية، أصعب من كلّ المراحل التي مرّ بها القطر.

فالطموح إذن، كان بالإضافة إلى خلق بيئة ثقافية تقدمية هو إيجاد مناخ للكتاب والمثقفين يتيح لهم سبل التجديد، وحرية

الحوار، ومشاركة الآخرين معاناتهم الإنسانية، والأهم هو الكفاح من أجل الحرية.

بعد كلّ هذي السنين، ألا يحقّ للكاتب والمثقف معاً، أن ينظرا إلى الوراء قليلاً، وأن يقوما بإعادة دراسة المشهد من جديد، وأن يقوّما ليس تجربة هذه المجلة فحسب بل مسار الاتحاد نفسه، في ضوء ما يجري الآن في سورية؟

* * *

بالعودة إلى البيان التأسيسي لاتحاد الكتاب العرب، وإلى الكلمة التي تصدرت العدد الأول من الموقف الأدبي، نقرأ الطموح الكبير لمؤسسي الاتحاد والمجلة. الطموح الذي تجلّى في طرح القضايا التالية كمشروع ودليل عمل للاتحاد والمجلة معاً:

- الانتماء.
- حرية الحوار.
- تجديد الإبداع.
- مستقبل الأمة العربية الموحّد.
- الالتزام.
- القومية.
- التقدمية.
- قضايا التحرر.
- حركة الجماهير العربية.
- المجتمع العربي الاشتراكي الموحّد.
- الكفاح من أجل الحرية وقضايا كثيرة غيرها.

ومن الأهمية بمكان، التذكير أيضاً بالفقرتين (و) و(ز) من أهداف الاتحاد: "مجابهة الاستعمار والإمبريالية والصهيونية والرجعية على الصعيد الثقافي والقومي والسياسي".

ز - محاربة التيارات الثقافية المنحرفة الداعية إلى الانحلال والانهزامية والاستسلام للواقع الفاسد الذي يعانيه المجتمع العربي، بالإضافة إلى ذلك نذكّر بما جاء في البيان: "إن جميع الأبحاث الفكرية والمحاولات الأدبية في الشعر والقصة تصدر عن نزعة واضحة إلى **تحرير العقل العربي من الأوهام المتوارثة**، وتعويده على مجابهة الحقيقة بكلّ ما تمليه من الالتزام بالقضايا الإنسانية الكبرى التي يتمخض عنها الواقع العربي".

* * *

هكذا كان الطموح. أمّا الواقع العربي فكان الصخرة التي تحطّمت عليها طموحات المثقفين، وتقوّضت آمالهم وتبددت أحلامهم وانكسرت.

الطامحون والحالمون من المثقفين العرب، والمثقف السوري منهم، أنشدوا الحرية، والعدالة، والمساواة، والثورة وتغنّوا بفلسطين، ناضلوا، كافحوا، وتعبوا حتى تعب النضال، ولكن فيما يبدو كان قبض الريح.

الطموح: وحدة عربية، والواقع: التجزئة، وتجزئة كلّ بلد على حدة وتقسيمه.

الطموح: محاربة الإمبريالية والاستعمار، الواقع: الخنوع للإمبريالية وتنفيذ مخططاتها.

الطموح: تحرير فلسطين، الواقع: تصفية فلسطين وشعبها وقضيتها.

الطموح: تحرير العقل العربي، الواقع: غسيل دماغ واحتلال ما تبقى منه.

الطموح: مستقبل زاهر للجماهير، الواقع: فقر وجهل ومرض..

فهل كان مطر المثقفين يهطل على صخر صلد؟

ومطر (الآخر) على تربة خصبة؟

هل كان ينفخ المثقفون العرب في قربة مثقوبة؟

أو أن ما قام به المثقفون من تنوير، وتثوير، وتحريض، وتعليم، ومن رواية، وشعر، ومسرحية، وقصة لم يلق آذاناً صاغية، أو كما يقولون: أذن من طين وأذن من عجين.

فلا وحدة عربية تحققت، ولا اشتراكية طبِّقت، ولا عدالة اجتماعية تمَّت، ولم تستطع الثقافة العربية خَلْق منظومةَ وعي يتسلح بها العربي.

رب قائل يقول: إنَّ الرواية وحدها لا تغيِّر واقعاً، ويقول آخر: أين القصيدة التي أشعلت ثورة؟ وما هي القصة التي حركت جمهوراً؟

للوهلة الأولى، يبدو أنَّ التساؤل صحيحٌ، لكن فعل الرواية والقصيدة، والقصة، والمسرحية، والثقافة عموماً، هو فعل تراكمي، أي، أن فعل هذه الأجناس والثقافة عموماً أيضاً، لها قدرة التغيير، وقدرة التغيير تتجلى في تقديم ورسم صورة جديدة، صورة أفضل للواقع، وبذلك، تعيد تشكيله من جديد، تعيد خلقه كما يفترض أن يكون، وبذلك يتمُّ التغيير هذا نظرياً. ولكن الواقع العربي أين هو من الطموحات الكبيرة، والآمال، والأحلام؟ خاصةً في أيامنا هذه؟!

• • •

قتلتنا الردّة.

قتلتنا الردّة.

قتلتنا أن الواحد منا يحمل في الداخل ضدّه.

قالها مظفر النواب منذ أكثر من ثلاثين عاماً. ولم تكن (الردّة) يومها بهذا الحجم، ولم تكن الهجمة بهذا الحجم، حتى الحرب، والحروب لم تكن بهذا الحجم، ولا بهذه الشراسة ولا بهذه القذارة.

بلى!

إننا نعيش ردّة قاتلة ومميتة..

ردّة!! واعتقد أنَّ كلمة أو مصطلح ردّة لا يكفي.

فحين كان يُطالب بالأمن الثقافي، ويقرع جرس الخطر من الغزو الثقافي، كانوا يضحكون ويتلمظون، ولا يصدقون. فكيف للعباقرة والجهابذة أن يفسِّروا لنا ثقافة الساطور، والسلخ، وتقطيع الأوصال، وسمل العيون لأناس عزّل وهم أحياء. كيف يفسّرون الاغتصاب، والخطف، والتنكيل؟ وكلُّ ذلك ليس من ثقافتنا، وليس من ديننا، وليس من تقاليدنا وأعرافنا وعاداتنا.

ففي الحروب، وعلى مدى التاريخ، هناك أصول لمعاملة الأسرى والسبايا. حتى عند الأقوام المتوحشة توجد أصول للتعامل مع القتلى ومع

الأعداء. بهذا الصدد يفرد فرويد في كتابه (الطوطم والتابو) عنواناً: (معاملة الأعداء): (فالأقوام المتوحشة، ونصف المتوحشة الذين يقومون بفظائع لا حدّ لها تجاه أعدائهم، لديهم تقاليد وتعليمات تخضع للأعراف التابوية منها: مصالحة العدو المهزوم والمقتول، تصرفات تكفّر عن ذنبهم بفعل القتل، بالإضافة إلى إجراءات طقوسية معينة". هذا عند المتوحشين، إذن، من يفتك في سورية، من يحاربنا اليوم؟

قتلتنا الردّة!

نعم، وما زالوا مصرّين على أنها ثورة، فمن رأى وسمع وقرأ، أنّ ثورة على مدى التاريخ تحرق المدارس، وتدمّر المشافي، وتغتال الأطفال والشيوخ والنساء؟

استمرت الحرب العراقية الإيرانية ثماني سنوات، لم تحرق مدرسة واحدة، وما زال بعضهم يتشدق بالثورة تارة، وبالربيع طوراً، وبالحرية تارة أخرى!!!

كيف يُفسَّر انتقال المثقفين (بعض المثقفين) من ضفة إلى ضفة وبهذه السهولة، وقد تركوا ما كتبوه أو تنكروا لما كتبوه، فهل تخلخلت قناعاتهم وتغيّرت مواقفهم، بعدما غُسلتْ أدمغتهم، واحتُلت عقولهم بفعل الدولار والبترودولار؟

فكيف يمكن تفسير موقف (بعض) المثقفين العلمانيين المتنورين الذين وقفوا أعمالهم الإبداعية لمحاربة التطرف الديني والغيبيات، واليوم ينضوي هذا (البعض) منهم في صفوف الظلاميين الذين ينفذون مآرب العدو الصهيوأميركي ومخططاته؟

هل كان تفاؤلنا -ذات يوم- ساذجاً؟ واليوم نغرق في التشاؤم من واقع عربي مأزوم، يزداد بؤساً وسوءاً، وأكثر قتامة واسوداداً؟

وهل نحمّل الثقافة والمثقفين أكثر مما يحتملون، وننسى الحكومات والأنظمة والسلطة والسلاطين.

وهذا يدعو إلى الحديث عن الثقافة والسياسة، عن الكاتب والسلطة، عن سلطة الكلمة، وكلمة السلطان.

● ● ●

ربما كان العنوان: (الطموح والواقع) هو الذي استدرجنا إلى ذلك.

وأخيراً نعود إلى ما بدأنا به عن المجلة وطموحات المؤسسين، وعددها الأول، الذي أعدنا إصداره في سلسلة كتاب الجيب، لنقول: إن المجلات كالأشجار، والأشجار تصاب باليباس إن لم تتجدد تربتها، وتستمر العناية بها.

الموقف الأدبي مستمرة، وقد مرّ عليها فصول كثيرة، وتناوبت عليها أكثر من يد ماهرة، أشرفت عليها وتعهدتها بالرعاية والاستمرار والتجدد.

ونحن بدورنا ندعو الجميع إلى رفد المجلة، بأفضل ما لديهم، كما ونرحب بملاحظاتهم، وتقويمهم لمسيرة المجلة، ومقترحاتهم من أجل التجدد، مذكرين بما جاء في العدد الأول: الحافز الذي دفع بالاتحاد إلى إصدار هذه المجلة: "أن تقوم في هذا القطر شروط طليعية جديدة تعمل على أن تجعل من العمل الأدبي جهداً خلاقاً، لا هواية أو وسيلة للتكسب".

وكل عام وأنتم بخير

رئيس التحرير

□□

الكتابة (كتابة الاختلاف ـ كتابة المرأة)

□ د. خليل الموسى *

ـ 1 ـ

تعني «الكتابة» أولاً الإشارة إلى الحضور والهوية، فالمرء يكتب ليلفت إليه الانتباه تماماً كالطفل الذي يصرخ حين يكون في حاجة إلى أمر ما، ولذلك كانت الكتابة رسالة من الذات إلى الآخر، وبطبيعة الحال قد تكون هذه الرسالة عادية تقليدية مألوفة، فلا يستجيب لها الآخر، وقد تكون رسالة ذات محتوى جديد تسترعي انتباهه، فيلتفت إليها، ويحاول تفكيكها ومعرفة ماهيتها شكلاً ومضموناً ومن هنا يتصل مفهوم الكتابة بالإبداع، وهو بالضرورة درجات، فليست الكتابة واحدة، وإن أطلقنا عليها المقولة المعروفة «أنا أكتب فأنا موجود»، فثمة نقاد معاصرون ومنهم بارت وكوهين وجينيت وضعوا حدوداً ودرجات لكلّ كتابة بدءاً من درجة الصفر في اللغة العادية إلى درجات أعلى منها في الأدب حسب كلّ كتابة على حدة، سواء أكان النص موضوع الدراسة شعراً أو رواية أو ينتمي إلى الأجناس الأدبية الأخرى.

ويمكن أن ينسحب هذا الأمر على الكتابة في الموضوعات العلمية أيضاً وعلى الدراسات الأكاديمية التي تقدّر لها الدرجات المختلفة، فلكلّ كتابة نصيب من الإبداع قلّ أو كثر، والدرجة تُحدّد درجة الاستجابة لها، مع أنّه ليس من الضروري أن تكون هذه الدرجة نهائية، فكثير من الأعمال الإبداعية عُرفت واشتهرت في غير عصرها، وكثير منها واجه خصومات وصراعات في أثناء الولادة، ثمّ انتشر بعد ذلك انتشار النار في الهشيم، والأمثلة على ذلك كثيرة جداً في الأعمال الأدبية والعلمية.

* أكاديمي، شاعر، باحث، ناقد جامعي من سورية

وتعني الكتابة ثانياً الخروج من دائرة التخلف والجهل إلى دوائر المعرفة والحوار والقبول. فليس من الضروري أن يتقبّل المجتمع أي مجتمع الكتابة مباشرة، وخاصة إذا كان فيها شيء جديد بمضمونها وأسلوبها، ومن هنا تجد الكتابة عوائق، وينقسم المجتمع بين رافض لها ومؤيد لها. فمن المعروف لدينا أنّ الحركة التنويرية العربية في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين وقف أعلامها مواقف مختلفة من الحضارة الغربية. فمنهم من ذهب معها إلى النهاية وعدّها المنقذ الوحيد من الجهل والتخلف اللذين تعيش فيهما المجتمعات العربية، فدعا طه حسين ـ مثلاً ـ إلى أنْ نترسّم خُطا الغرب (الفرنسي) إذا أردنا فعلاً أن نكون أمة قوية. وهذا ما فعله عملياً من قبل محمد علي باشا حين أرسل البعثات العلمية إلى فرنسا بقصد إنشاء دولة قادرة على أن تكون بديلاً من الدولة العثمانية التي بدأ العجز يدبّ في أوصالها. وهذا ما سعى إليه مثاقفو الشوام في مصر، بدءاً من شبلي شميل ويعقوب صروف وجرجي زيدان... إلخ. ومن رجالات التنوير من كان خائفاً على هويته وتراثه من انفتاح الأبواب على مصراعيها على ثقافة الغرب، وخاصة في المجالات الاجتماعية، فوقف موقفاً معارضاً، ودعا إلى التريّث والتأمل في ذلك. ووقف فريقٌ ثالث بين هؤلاء وأولئك، فذهب إلى أنّ في المجتمعات العربية إيجابيات ينبغي أن نستفيد منها، وسلبيات ينبغي أن نكون بعيدين عنها، بل علينا محاربتها، لأنها ستسبّب لنا المشكلات المختلفة. وخاصة أنّ الغرب سيستغلّها لتقويض مجتمعاتنا من الداخل. ومن هنا فإنّ أيّ كتابة جديدة لابدّ من أن تواجه مواجهات عنيفة قبل أن تستقرّ في الذاكرة الجمعية وتؤدي دورها معرفياً وحضارياً.

وتعني الكتابة ثالثاً الخروج من دوائر التعمية والتهميش والعتمة إلى دوائر الشهادة والنور والمركز، وهي تتغيّا الولادة الجديدة والاستمرار في الحياة. فكما أنّ الأنثى تلد لتحفظ النسل كذلك تستهدف الكتابة الإبداعية البقاء بالقراءة بعد موت الجسد. وشروط البقاء أو الخلود صعبة، فنحن نعرف اليوم عدد شعراء العربية بدءاً من شعراء المعلقات والمطوّلات إلى بعض شعر المتنبي وأبي تمام والبحتري وابن الرومي والمعري، إلى شعر شوقي ومطران والسياب وحاوي وأبي شبكة ودرويش وسواهم، ولكنّ هؤلاء قلة قليلة في ديوان الشعر العربي، وهناك آلاف الشعراء الذين نمرّ بأعمالهم مرور الكرام. وكذا شأن الآداب العالمية بدءاً من تراجيديات سوفوكليس وملحمتي هوميروس وموليير، وأعمال شكسبير إلى رجالات الأدب الرومانسي والأدب الرمزي إلى أعمال السرياليين وكثير من الأعمال المعاصرة. ومع ذلك فإنّ الخروج من دوائر التعمية والتهميش والعتمة ليس بالسهولة التي يتوهّمها كثير من الكتّاب، ففي تاريخ البشرية الألوف المؤلّفة من الكتّاب الذين طوتهم أيدي النسيان. فالنظم والكتابات العادية التقليدية لا تعيش إلّا لمدّة قصيرة جداً، ثم تموت بموت أصحابها، ولا يبقى في الذاكرة الجمعية سوى الأعمال القادرة على الخروج من تلك الدوائر إلى دوائر الشهادة والنور والمركز، ويمكننا أن نقول هنا إن التاريخ لا يذكر في نهاية الأمر سوى الأعمال العظيمة القادرة على الحياة، أو إنّ الرسائل التي كانت تبثّها هذه الأعمال مازالت قادرة وصالحة للبثّ والقبول، ومن هنا مازلنا نتقبّل أوديب سوفوكليس وهاملت وعطيل شكسبير وسيفيات المتنبي وقصائد رامبو وبودلير ومالارميه وإن ادّعى سواها غير ذلك.

وإذا كانت الكتابة تستهدف الخلود بالقراءة في أزمنة غير محددة فإنّ المرأة حريصة هي الأخرى على أن تخوض هذه التجربة لتكون نداً للرجل في قضية الخلود بعد أن حُرمت من ذلك طويلاً في العصور البطريركية الذكورية التي حدّدت لها وظيفتها في الحياة، وسمتها من

الخروج من دائرة العتمة إلى النور. ولابدّ من الإشارة هنا إلى أنّ للكتابة عوامل وعناصر لابدّ من توافرها لتستحقّ شرف هذه التسمية، ومنها أن تحمل في ثناياها أفكاراً وأساليب جديدة، سواء أكان الكاتب رجلا أم امرأة، ولا يحدّد الجنس البيولوجي بالضرورة موضوعات الكتابة وأساليبها ولا درجات الإبداع فيها. فقد كانت هذه التحديدات ذكورية خالصة في زمن كانت الكتابة فيه مقتصرة على جنس من دون آخر. ثمّ إنّنا نعيش اليوم في زمن نؤمن فيه بمقولة بارت «موت المؤلف» وقيام المجتمع النصّي فاعلا وبديلا من المؤلف الفرد العبقري الملهم. ولابدّ من الإشارة أيضاً إلى أنّ هذا المجتمع النصي متّصل برافد من روافده بالواقع الذي يمدّ المخيلة النّصية بالمواد الأولية الضرورية لصنعة الكتابة.

ـ 2 ـ

ثمّ يأتي مفهوم (الآخر) (Autre). وهو إشكاليّ متحرّك في متغيّراته وثوابته. وخاصة باختلاف وجهات النظر بين فلسفة الثبات الوحدانية الكلية وفلسفة التغيير والاختلاف. ومع ذلك فإنّ الآخر (السّوى ـ الغير) هو ما يُراد به المختلف والمباين. ومعنى السّوى أو الغير مضادٌ لمعنى الأنا (1). والغيرية «Altérité» مشتقّة من الغير/ الآخر. وهو كون كلٍّ من الشيئين خلاف الآخر. وقيل كون الشيئين بحيث يُتصوّر وجود أحدهما مع عدم وجود الآخر (...) ولفظ (الغير) في علم النفس مقابل للفظ (أنا). فكلُّ ما كان موجودا خارج الذات المدركة أو مستقلاً عنها كان غيرها. ونحن نطلق على الشيء الموجود خارج الأنا اسم اللا أنا أو الآخر. فالأنا إذن هو الذات المفكرة، والموضوع الخارجي هو الآخر(2).

يتوهّم المرء بأنّ تحديد الآخر سهل، ولكنّه نجابه في فلسفات التغيير أنّ الآخر يتداخل في الأنا أو يستبطن الذات ويعيش فيها. ومن هنا يكون تحديده ثابتاً سهلاً في فلسفة الثبات، ومتعذّراً صعباً في فلسفات التغيير. فهو في الأولى على صورة واحدة. وهو كلُّ ما هو سوائي. وهو الخصم من جهة. والمختلف عن صورتي من جهة أخرى. ولذلك تكون صورته ثابتة لا تتأثر بعوامل المتغير والزمن. وهي محددة سلفاً عرفناه أو لم نعرفه. وإذا كان خصماً أو مختلفاً مغيراً لنا ألاّ نعرفه. وهو كائنٌ حاضر بقوّة في الذهن من خلال رسائل الآخرين عنه. هو المختلف وخارج الذات سواء أكانت هذه الذات فردية أم جمعية. ولذلك فهو المختلف بمعنى اجتماعيّ أو سياسيّ أو دينيّ أو عرقيّ أو مذهبيّ أو مقصديّ وغيره. ويتحدّد الآخر هنا بسهولة بمعنى المجال الإثني (عربي ـ غير عربي)، وفي المجال الاجتماعي (غنيّ ـ فقير) وهكذا في مجالات الأخرى التي تقبل الثنائيات والتقسيم والتثنية. ولذلك كانت اللغة حادة وجارحة وحاسمة في هذا المجال. فالآخر يحمل في ذاته عوامل النقص لما فيه من عيوب بارزة وإن كانت وهمية أحياناً. فهو ليس مثلي لأنني مكتمل وهو ناقص أو لا يتطابق معي. ويكون النظر إليه من مرآة الذات. والإعجاب بها سبب رئيس في دونية الآخر. ففي لفظة «العجم» في اللغة العربية كثير من إشارات الدونية والاستهانة. فالعجم مَنْ ليسوا عرباً. هم الفرس أو نوى الزبيب والرمان والتمر وغيرها. والعجم أصل الذنب. والعجماء البهيمة أو الرملة التي لا شجر فيها. والعُجمة اللكنة وعدم الإفصاح في الكلام (3). ولا يقتصر الأمر على اللغة العربية. فالآخر (Autre) في الفرنسية صفة تعريفية. ويمكن أن تتحوّل من خلال السياق إلى ما جاء في لفظة (العجم) في العربية. هذا قلب، «Vous Me Prenez Pour un Autre» (لا تحسبني مغفلاً) (4) وحدث أن الدلالة لهذه المفردة حملت معنى دونياً (المغفّل). ومن هنا يمكن ألاّ يطمئنّ القارئ لصورة العربي مثلاً في الثقافة الصهيونية أو الثقافة العربية المتحيّزة لهذه الثقافة. والأمثلة على ذلك كثيرة.

وبالمقابل فإنّ مفهوم «الآخر» في فلسفات التحوّل والتغيير غير محدّد ويمتدّ على مساحة مفتوحة واسعة وغير مستقرة على حال. وغير مبلورة نتيجة للتحوّل المستمرّ الذي يطرأ عليه. ولذلك من الصعوبة بمكان تحديده أو تحديد دلالته. فهو يبدأ من درجة الصفر التي توقف عندها المفهوم في فلسفة الثبات إلى ما لا نهاية من الدرجات. لأن الذات منقسمة على نفسها، وهي دائمة الانقسام. فأنت لست أنت. وهو ليس هو. كما ذهب إلى ذلك هيروقليطس في عبارته الشهيرة «المرءُ لا يستطيع أن ينزل مرتين في النهر الواحد» (5). فأنت لست أنت والماء ليس هو. وهذا يعني أن الأنا تتحوّل إلى آخر باستمرار، ويتحوّل الآخر إلى آخر مختلف أيضاً. وهذا ما عبر عنه رامبو، فقال: «Je est un autre» «إنما أنا هو الآخر» (6). والملاحظ في العبارة أن ضمير مفرد المتكلم «Je» حلّ محلّ ضمير مفرد الغائب «il». ويمكننا بناء على ذلك أن نضع أيّ ضمير آخر في هذا المكان بدءاً من ضمائر المفرد إلى ضمائر الجمع، ومن ضمائر المذكر إلى ضمائر المؤنث. كما يمكن أن يتوقف المرء عند عبارة سارتر «L'enfer C'est Les autres» «الجحيم هو الآخرون» بما تحمله من تحولات دلالية مختلفة. ولا نعدم أن نجد في الثقافة العربية صورة موضوعية لهذا الآخر. كما هي الحال في كتاب «في مستقبل الثقافة المصرية» لطه حسين، وفي الأعمال الأدبية الآتية «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» للطهطاوي، و«رحلة باريس 1867» للمرّاش، و«عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم، و«الحيّ اللاتيني» لسهيل إدريس، و«قدر يلهو» و«قوس قزح» لشكيب الجابري. ولذلك يمكن أن نقول: لا وجود للذات إلاّ بوجود الآخر. فإذا كانت الذات متضخّمة إلى حدّ أنها لا ترى الآخر في الآخر أو فيها كما قال رامبو، فهذا يعني أنها هي الأخرى غير مرئية. فالعلاقة بين الأنا والآخر جدلية تفاعلية، فالاعتراف بالآخر ضروري. والحياة ليست لوناً واحداً، سواء كان ذلك أفقياً بالنسبة إلى التعدّد والاختلاف أم كان عمودياً بالنسبة إلى الذات نفسها التي تتغير بفعل التحولات الزمنية.

ويمكن أن المرأة هي آخر في الثقافة الذكورية، وهي على قمة التهميش، فمن المنحسر أن تقدّم صورة ملخّصة عنها في هذه الثقافة. فهي كائن ناقص ودون الرجل أو هي ذكر شائه ناقص. فلا تمتلك القضيب الذي يمتلكه ويؤهّله لأن يكون سيداً من جهة، وهي ذات عقل ناقص من جهة أخرى. وقد ذهب إلى ذلك الدين والأسطورة والفلسفة والأدب، وتجلّى ذلك بشكل نافر عند خصومها الذين حاربوها بقوة. وقد عُرفت هذه النزعة بـ «الميزوجينية» Misogynie وتعني الحقد على النساء واحتقارهن واحتقار حقوقهن والتمييز العنصري ضد هذا الجنس (7). وذهبت سيمون دي بوفوار (1908 ـ 1986) في كتابها «الجنس الثاني» (1949) «إلى أن المرأة لا تولد امرأة، بل تصبح امرأة». فطرحت الفكرة الفلسفية القائلة بأنّ الأنوثة حالة معناها أن يكون الإنسان آخر بالنسبة إلى نفسه (8). وهذا ما ذهبت إليه جوليا كريستيفا في أن الذكورة والأنوثة مواضع معينة للذات والهوية بفعل عوامل اجتماعية لا صلة لها بالاختلافات البيولوجية (9). وقد رفضت المرأة هذا التمييز بقوة بدءاً من القديسة الفرنسية جان دارك (Jeanne D'arc) (1412 ـ 1431) التي قادت الجيش الفرنسي لمحاربة الانكليز الذين تمكنوا من أسرها سنة 1430، وبالرغم من أنها نجت من حكم الإعدام باعترافها بالجرائم المنسوبة إليها، غير أنها حوكمت أمام محكمة كنسية بتهمة الهرطقة والسحر حين أصرّت على ارتداء زي الرجال، وأُحرقت على المحرقة في مدينة روان سنة 1431، وبذلك أصبحت رمزاً للنضال من أجل تحرير المرأة بصفتها فخراً لكل جنس النساء (10)، وهو رفض لمبدأ التهميش من

جهة، ورفض لسلطة الذكورة والتمركز حولها «Phallocentrisme» من جهة أخرى (11).

أما فيما يتصل بعقل المرأة فقد شُنّت عليه الفلسفة الغربية منذ أفلاطون إلى هايدغر حرباً طاحنة لإقصائه وتهميشه. ومن فصول القول في الفيلسوف الألماني نيتشه (1844 ـ 1900) ـ وهو مؤسّس فلسفة القوّة وصاحب الدعوة إلى الإنسان الأعلى ـ كان أبرز أعداء المرأة في التاريخ البشري. فقد شنّ حرباً على الأخلاق والسياسة والفلسفة، ودعا إلى التخلص من الضعفاء بأيّ وسيلة (12). وهو القائل: «ما علاقة المرأة بالحقيقة؟ منذ الأصل لا شيء أكثر غرابة وتضاداً وعداءً للمرأة من الحقيقة. لأنّ فنّها العظيم يتمثّل في الكذب، وقضيّتها الأسمى تتجلّى في التظاهر والجمال» (13).

يتحمل العقل الأوروبي منذ الإغريق، وخاصة في الأسطورة والفلسفة القسط الأكبر في تهميش المرأة ودونيتها، فقد أسهمت الفلسفة في ترسيخ فكرة مفادها أنّ العقل من نصيب الرجل وحده وأنّ الرقّة والجمال والعاطفة من نصيب المرأة. ولذلك كان النبل والسموّ وإصدار الأحكام والالتزام الشديد بالمبادئ والأخلاق من صفات الرجل. وكانت العاطفة والحنوّ والشعور المرهف من صفات المرأة. ولذلك وضع أرسطو الرجال الأحرار في مكانة أعلى من مكانة العبيد والنساء (14). وذهب روجيه غارودي إلى أنّ العقل الأوروبي همّش المرأة منذ أفلاطون في «الجمهورية»، وحصر وظيفتها في إنجاب الفلاسفة والملوك والمحاربين لإنشاء الدولة، وقد أقصى سقراط المرأة عن العقل السياسي، وذهب نيتشه إلى ضرورة استخدام السوط في المعاملة مع المرأة. وانتهى غارودي إلى نتيجة واحدة وحلّ وحيد، وهو لا مستقبل للإنسانية من دون تأنيث المجتمع (15).

وليست الثقافة الذكورية العربية بعيدة عن ذلك، وربّما كانت في بعض المراحل أشدّ ضراوة من زميلتها الأوروبية. فبنية الذهنية الشرقية لا تقبل بأيّ شكل من الأشكال طروحة التكافؤ ومقولة المساواة بين الجنسين. فمازالت المرأة حبيسة فتنة بوصفها وغير قادرة على تغييره (16). ولذلك كان لها عنوان «الطبيعة بصفتها ذكراً ناقصاً». والتاريخ الذي يشهد على أنها تابع للرجل وخادم له (17). وفي تاريخ الثقافة الذكورية العربية رجال وقفوا موقف نيتشه من المرأة ومنهم ـ مثلاً ـ توفيق الحكيم. فله فيها أقوال متناقضة، ولكنها تنتهي عند مصبّ واحد، وهو أنّ جوهر المرأة غير داخلها شكلاً ومحتوى (18). وخلاصة هذه الثقافة أنّ قيمة المرأة الجمالية عند العربي أن تكون جسداً بلا رأس، أي بلا عقل ولا لسان. ولذلك احتقرت اللغة العربية المرأة، ولم تحسب لها أيّ حساب حين وضعت قواعدها، فإذا كان بين مئة امرأة طفل ذكر، فمن الضروري أن يخاطبن بلغة المذكر، تبجيلاً لجنس هذا الطفل (19). فخرجت بذلك من اللغة بصفتها ذاتاً فاعلة، وبقيت بصفتها جسداً أو موضوعاً يشتغل عليه الرجل.

إنّ نظرة العربي مثقفاً كان أو غير ذلك إلى المرأة دونية غالباً، فهو يؤمن في مجتمع يؤمن هو الآخر بأنّ مكانتها دون مكانة الرجل، ولذلك يرفض المساواة جملة وتفصيلاً. وثمة إشارات في العادات والتقاليد والشعر العربي تؤيّد أن تشبيه بعض الرجال بالنساء دلالة على التحقير، وهو يستخدم للهجاء، كأن تصف رجلاً بأنه امرأة أو تستخدم صيغة النفي المؤكدة «لست برجل». وقد أكدت الثقافة الذكورية الشعرية ذلك، فلما أراد زهير بن أبي سلمى هجاء آل حصن شبّههم بالنساء، فقال (20):

وما أدري وسوف إخالُ أدري

أقومٌ آلُ حصنٍ أم نساءُ

هـــنّ لكـــنّ الأســماءُ منكـــمُ

فمَنْ لكـــنّ منكـــمُ هـــداةُ

واستخدم المتنبي هذه الصورة في هجاء بني كلاب حين سار إليهم سيف الدولة، فقال (21)

وَمَـــنْ في كفّـــه منهم قَنَـــاةٌ

كمـــن في كفّـــهِ منهم خِضَابُ

وقد أنهى خليل مطران وريثُ الثقافة العربية قصيدته «مقتل بزر جمهر» ببيت يلخّص هذه الصورة، ليبيّن على لسان ابنة بزرجمهر أنّ هذه الجموع الغفيرة خانعة ذليلة شبيهة بالنساء، ولذلك رفعت الحجاب عن وجهها، فقال (22)

مــا كانـت الحسناءُ ترفعُ سترَها

لــو أنّ في هــذي الجمــوع رجــالا

إنّ هذه التقسيمات الثنائية لهوية الإنسان استدعت الكلام على مفهوم الآخر، وهذا الكلام يستدعي الكلام على مفهوم الاختلاف، لأنه نتاج الآخر بالضرورة

ـ 3 ـ

بما أنّ مفهوم الآخر غير مستقرّ على حال فإنّ مفهوم الذات غير مستقرّ هو الآخر، وتحديد الآخر أو المختلف متعذر، ومن يحدّد المختلف اللغة ـ العرق ـ الدين ـ الثقافة ـ لون الوجه والشعر والعينين ـ الجنس (ذكر ـ أنثى)؟

ثمّ إذا كانت الهوية تجمع عناصر متباينة حينئذ فهل هي قادرة فعلاً على أن تمحو الحدود فيما بينها؟ وهل للآخر حدود ينتهي عندها لتبدأ حدود الذات؟ ثمّ أليست الذات آخر بالنسبة إلى آخر يدعو نفسه الذات؟ ثمّ أليس المرء قد يكون ذاتاً و آخر معاً كما ذهب إلى ذلك رامبو؟ ففي داخل الهوية الواحدة ذوات عرقية ودينية ولغوية الخ. فهل يستطيع المرء أن يندمج في هذه الذوات إذا اشترك معها فيما نسميه بـ «المواطنة»؟ وهل تقبل الذات المهيمنة التي هي آخر جسماً غريباً عنها؟ وإذا كان الأمر سهلاً إلى هذا الحدّ فلماذا ترفض المجتمعات منذ فجر التاريخ الآخر جملة وتفصيلاً؟ ولماذا إذن نشأت العنصرية من جهة والحروب الأهلية من جهة أخرى؟ صحيح أن الآخر قد يجد رعاية وقبولاً بداعي الإنسانية والمعاملة بالمثل، ولكنّ هويته الأصلية تظلّ ملازمة له بصفتها علامة كلية لا يستطيع التخلص منها من جهة، ولا يتشابه الآخر من جهة ثانية، فالعربي أو الصيني أو الهندي الذي يعيش في إحدى دول الغرب يظلّ ملازماً لهويته ومتصفاً بها، ومن هنا كان الاختلاف قدر الذات وقدر الآخر في آن معاً.

والاختلاف (Différence) ضدّ الاتفاق، ويستعمل في القول المبني على دليل، وهو عند بعض المتكلمين كونُ الموجودين غير متماثلين وغير متضادين، وطريقة الاختلاف في المنطق إحدى طرق ستوارت ميل، وقاعدتها أن تقول إذا كانت الحالتان اللتان تقع الظاهرة في إحداهما، ولا تقع في الأخرى، متفقتين في جميع الظروف إلاّ في ظرف واحد غيرَ هذا الظرف الوحيد الذي تختلفان فيه هو نتيجة تلك الظاهرة، أو علتها، أو الجزء الضروري من علتها (23)، وبناءً على ذلك فإنه يتعذّر أن تكون ظاهرة الاختلاف كلية شاملة، وإنما هي جزئية نسبية زمنية، فوجوه الاتفاق بين الذات والآخر هي دائماً أكثر من وجوه الاختلاف، وهما يشتركان في خصائص عدة، فالذوات في الهوية الواحدة العصبية أو قومية أو وطنية تتعدّد وتختلف لتأتلف وتشكّل هويةً جديدة، والتجديد نسبي كالاختلاف، فالانقطاع عن الماضي كلياً أمر متعذّر فالطفل ابن ماضٍ وحاضر، وهما موصولان ومتصلان بخيوط اجتماعية ثقافية سياسية دينية الخ، كما أن الاختلاف ضمن الدائرة الواحدة نسبيّ هو الآخر، فإذا كان رامبو شاعراً رمزياً مجدّداً فليس معنى

ذلك أنّه مختلف كلّ الاختلاف عن بودلير الذي سبقه ومالارميه الذي تلاه، ولكنّه بين هذا وذاك، وهكذا شأن الرومانسيين وشعراء بني العباس.. الخ. أما الاختلاف الزمني فهو نتيجة حتمية تمثلها مقولة «أنت لا تعبر النهر مرتين» لهيراقليطس، وهكذا يكون الاختلاف في أحد معانيه تجديدا ليلتقي مع مفهوم الكتابة (الكتابة اختلاف)

وإذا كان مفهوم الكتابة يتصل بالتجديد فإنّك ما إن تشرع بالكتابة حتى تشقّ طريقاً جديدة وتفتتح دائرة لك، وتعلن صوتك على الملأ، وهو يتجلّى ببلاغتك، وإلاّ فإنك تسير في طرق معبّدة، ولكنّها ليست لك، وتأكل، ولكن من موائد الآخرين وإنتاجهم. فالكتابة إذن في أبسط عبارة اختلاف وتعدّد

يتجلّى الاختلاف والتعدّد ضمن الصوت الفردي والصوت الجمعي أمكنة وعصوراً. في الشعر الجاهلي ـ مثلاً ـ مناخ واحد وقواسم مشتركة بين الشعراء، فإن توقّفت عند المعلّقات والمطوّلات وجدت كثيرا من وجوه الاتفاق، ومنها المشهد الطللي ومشهد الرحلة والظعن الخ، ولكنّك لا تعدم أن تجد في بنية هذه القصائد التي لا يزيد عددها على أصابع اليدين كثيرا من وجوه الاختلاف التي تشير إلى ثقافة هذا الشاعر أو ذاك، كما تجد بصمات هذه البيئة أو تلك، ومن هنا قسّم ابن سلاّم الجمحي الشعراء إلى طبقات في كتابه «طبقات فحول الشعراء»، ومن وجوه الاختلاف التي نجدها في المعلقات وسواها ما يمكننا أن نُطلق عليه الإيديولوجيات التّعمية نتيجة لاختلاف الانتماء الطبقي أو العرقي أو القبلي داخل المجموعة الواحدة، ومن هنا نشأت النقائض. وهكذا شأن الشعر في العصور والبيئات الأخرى، فشعراء بلاد الشام ـ مثلاً ـ أقرب إلى الليونة والطراوة والتجديد، وشعراء وادي النيل أقرب إلى المحافظة والتقليد، وفي شعر العراق شدّة ومواجهة وتهديد، حتى إنّ الشعر الرومانسي في فرنسا ليس واحداً مع أنّه يقوم على قواسم مشتركة كثيرة، فمن شعرائه محافظون، وفي مقدمتهم شاتوبريان والفريد دي فيني ولامرتين، وشعراء مجددون، ومنهم هيغو والفريد دي موسيه والكسندر ديماس الابن وجورج صاند، ثمّ إنّ لكلّ من هؤلاء وأولئك بصمات مختلفة على الصعيد الفردي نتيجة للانتماءات المختلفة، وإذا كنّا نرى مع جورج بيفون أن «الأسلوب هو الرجل» فإنّ الخصائص الأسلوبية لشعر بشار مختلفة قليلاً أو كثيراً عن الخصائص الأسلوبية لشعر أبي نواس، وهكذا شأن شعر أبي تمام والبحتري والمتنبي والمعري، ومن هنا وضع النقاد العرب القدماء معايير نقدية صارمة، ومنها «عمود الشعر» و«منهج القصيدة»، ونتيجة لهذا الاختلاف في المعيار الأول قال ابن الأعرابي في شعر أبي تمام «إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل» (24)

تجلّت ظاهرة الاختلاف بشكل أوسع في الثقافة العربية المعاصرة في الشعر والنثر وفنون القول، فقد ذهب الشعراء والنقاد مذاهب شتّى بين قصيدة الشطرين وقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، ولا يقتصر الأمر على ذلك، وإنّما اختلفوا حول القصيدة الشفهية والقصيدة الكتابية، وامتدّ ذلك إلى القصيدة الغنائية والدرامية والملحمية، وهكذا شأن النثر، ففي الرواية ـ مثلا ـ من يكتب الرواية الواقعية وينتصر لها أو الرومانسية أو الرواية الجديدة، ومنهم من ينتصر للرواية التاريخية أو الدينية أو الاجتماعية والعسكرية والبوليسية، ثمّ إنّ الروايات تختلف اليوم من حيث الحجم، فمنهم من يكتفي بالرواية القصيرة التي تتداخل مع القصة الطويلة في حدثها البسيط، ومنهم من يذهب إلى الرواية الطويلة المركّبة أو الطبقية، ثم إنّ منهم من ينتصر لرواية الصوت الواحد أو رواية الأصوات المتعددة، وهكذا نجد أنّ الاختلاف سمة من أهمّ سمات الكتابة، سواء أكان الكاتب رجلا

أم امرأة، وهو ضرورة لاستمرار الكتابة. ولكلٍّ حظّه من درجات الإبداع، ومن العبث أن تضع الكُتّاب في حقيبة واحدة وتدوّن عليها علامةً مسجّلة وكأننا في مصنع ينتج صنفاً محدداً بمواصفات واحدة، ومن الخطأ البيّن أن ننهج منهجاً واحداً في دراسة الأعمال الأدبية، فهي كائنات حيّة لا تعرف الثبات والاستقرار.

وإذا كانت ظاهرة الاختلاف تتجلّى في التوائم علمياً فإنّها تمتدّ أيضاً إلى الأعمال الشعرية الكاملة أو سلسلة الروايات التي كُتبت في أزمنة متباعدة أو مختلفة كأعمال خليل مطران وشوقي والبارودي وسعيد عقل ونزار قباني ومحمود درويش في الشعر، وروايات نجيب محفوظ وحنا مينه وغادة السمان في الرواية. فهي أعمال ليست واحدة، وخاصة في الشعر، ففي المجموعة الشعرية الواحدة قصائد ترتفع درجات عن الأخرى. وبناء على ذلك فإنّ الاختلاف درجات، فالعلاقة مثلاً بين لغتين من جذر واحد كالفرنسية والإسبانية غير العلاقة بين إحدى هاتين اللغتين واللغة العربية من جهة أو الصينية من جهة أخرى، ثمّ إنّ الثقافة قد تجمع بين لغة وأخرى من جذرين مختلفين، كالثقافة الإسلامية التي جمعت بين الفارسية والعربية فالخيوط هنا وهناك مختلفة من جهة، ومتقاربة في بعض الخصائص اللغوية أو الثقافية من جهة أخرى، وهذا يعني أنّ الاختلاف درجات، وهو حالة صحيّة إذا وجدت مناخاً لرعايته، ويكون التناقض حينذاك حالة إيجابية يستفيد منها الطرفان لتحسين الأداء والتطوير. أما الانغلاق على الذات فلا يعني سوى الكتابة في الذاكرة والماضي وإنتاج ما كان منتجاً والابتعاد عن معطيات العصر والحياة مما يُفضي إلى حالة من التوقف والذبول والموت.

وإذا كان الاختلاف حالة صحيّة وإبداعية في آن معاً، وهي نسبية ورمزية في آن ايضاً فمن الصعب علينا أن نزعم أنّ روايات كوليت خوري ذات منطلق وحيد ولسان واحد، وإنّما هي كائنات حيّة لكلّ منها حضوره واستقلاله وهذا يتطلّب منّا أن نتوقف كثيراً عند الكتابة عند المرأة لنكون على بيّنة ممّا نذهب إليه في دراستنا.

ـ 4 ـ

كتابةُ المرأة ظاهرة معاصرة وإن كانت ذاتَ جذور في الغرب وعند العرب قديماً، ولكنها قليلة بالقياس إلى كتابات الرجل، والاستثناء لا يشكّل قاعدة كما يقال. وفحول الكلام من العصور القديمة إلى العصر الرومانسي رجال يتنافسون باللعب باللغة، فلما جاء العصر الحديث بدأت المرأة تشقّ عباب الكلام وتخترق ما هو محرّم عليها، فطرحت كتابتُها إشكالات وتساؤلات عدّة، ومنها: هل المرأة تكتب فعلاً؟ وإذا كانت المرأة تكتب فما القيمة الأدبية لكتابتها؟ ثمّ هل الأدب حينذاك واحدٌ سواء أكان كاتبه رجلاً أو امرأة أو أن الأدب الذي ينتجه الرجل أهمّ قيمة وأعلى مكانة من أدب المرأة بالضرورة؟ أسئلة تُشكّل في ذاتها إشكالات ما زال بعضها مطروحاً بقوّة حتى اليوم.

قسم الفكر الذكوري الأعمال والمهن بين الرجال والنساء، ووضع حدوداً بين هذه وتلك، فعابوا على الرجل ـ مثلاً ـ أن يقوم بأعمال موكلة إلى المرأة، وعابوا على المرأة أن تعمل في أعمال الرجال. وإن كنّا نشهد اليوم خروقات واسعة من الطرفين نتيجة لظروف مختلفة. فقد كانت المرأة للبيت وهو عالمها الذي لا يجوز تجاوزه، وعالم الرجل خارجه، وتنحصر وظيفة المرأة في الإنجاب ورعاية الأبناء وتأمين راحة الزوج وإسعاده، وإلا فإنّه يستبدل بها أخرى بالطلاق أو بتعدّد الزوجات. ولذلك وُضعت حرّية بالطاعة العمياء للزوج والخضوع لأوامره وإن كانت

جائرة، وقبلت أن تكون تابعاً له تتلقّى الأوامر والتعليمات منه وتحفظها وتسعى إلى إرضائه، ولاسيّما أنّ العامل الاقتصادي كان دائماً يمثّل خطورة على المرأة، أضف إلى ذلك أنّ القوانين تميل إلى جانب الرجل في حقّه بالاحتفاظ بالأبناء. ثمّ إنّ على المرأة في هذه المجتمعات أن تتصف بصفات تجعلها مطلوبة، فمن صفات المرأة الحسناء أن تكون مهذبة ذات تربية اجتماعية حسنة، ومن علامات ذلك أن تكون قصيرة اللسان خجولاً. فللأنوثة حدود معروفة وللذكورة أخرى، وعليها ألاّ تتجاوز ذلك كي لا توصف بصفات أخرى. ثمّ هي في مجال العشق متمنّعة وإن كانت راغبة، مطلوبة، وإن كانت طالبة ومن العيب أن تعبّر عن مشاعرها التي ينبغي أن تظلّ سرّاً من الأسرار المقدسة. ومن هنا عيب على عمر بن أبي ربيعة في أشعاره أنه خالف هذه «القاعدة الاجتماعية الذكورية، فجعل من نفسه مطلوباً والمرأة طالبة. وبناء على ما تقدّم كانت الكتابة مهنة من نصيب الرجل، ولا يجوز للمرأة بحال من الأحوال أن تقوم بما يقوم به الرجال، ولذلك لا يعدم المرء أن يجد كتاباً في هذا المجال، وهو بعنوان «الإصابة في منع النساء من الكتابة» (25) لخير الدين نعمان بن أبي الثناء ومحتواه واضح من عنوانه، ومما يُروى في هذا المجال قولٌ منسوب إلى الفرزدق قال في امرأة قالت شعراً: «إذا صاحت الدجاجة صياح الديك فلتذبح» (26). ومن هنا ذهب أصحاب الفكر الذكوري إلى أنّ وظيفة المرأة ثانوية تتمثّل في الولادة وإعادة إنتاج النوع، ويجب ألاّ تتعدّى ذلك إلى ولادة من نوع آخر، ومنها الكتابة مثلاً، فالرجل لا يسمح لها أن تحوّل خصوبتها من بطنها إلى عقلها (27). وليس الأمر مقتصراً على الفكر الذكوري لدى العرب، فقد عرفت المجتمعات الغربية أيضاً هذا المنع، وقد تعرّضت المرأة في تاريخها الطويل للقمع والاستلاب والتهميش في الحقوق المدنية والاجتماعية والشخصية. ولذلك ثارت الحركات النسوية بنظام الأبوي المتسلط، وخاصة في شؤون الكلام الذي كان محرّماً عليها بالاستهزاء مما تقوله أو تتحدث به ووصمه بأنه ثرثرة أو كلام لا معنى له، وقد برزت للردّ على ذلك وتفنيد هذه المقولات التي روّجها بعض الفلاسفة في الغرب ديل سبيندر في كتابيها «اللغة صنعة الرجل» 1980 و«الكتابة أو الجنس» 1989، وهي تسعى فيهما لكسر حالة الصمت التي سوّرت بها العادات والتقاليد المرأة لتخرج إلى الكلام النسوي (28).

إنّ الكتابة في مجتمع مغلق غير الكتابة في مجتمع مفتوح، سواء أكان الكاتب رجلاً أم امرأة. فالإبداع يحتاج إلى الهواء النقي، وكتابة بلا حرية لا تعني سوى أمر واحد، وهو التبعية لسلطة ما. فإذا كان المجتمع يحدّد للكاتب موضوعات القول وأساليبه فهو لا ينتج سوى المحاكاة. وهذا أمر قديم حدّده أفلاطون في كتاب الجمهورية. ولذلك يتعذّر على الكاتب أن يكون معاصراً ومجدّداً إذا كان محاصراً ومراقباً من جميع الجهات، وخاصة إذا وضع في حسبانه استرضاء المجتمع وقوانينه. وبناءً على ذلك فإنّ المساحة التي يتحرّك فيها قلم الرجل في المجتمعات المغلقة أوسع من المساحة التي يتحرّك فيها قلم المرأة. فإذا كتب الرجل فأمر طبيعي، والكتابة مهنة ذكورية منذ القديم، وهذا يعني أنّ هذا الكاتب تجاوز أفراد مجتمعه العاديين بدرجة واحدة، فانتقل من فئة إلى أخرى، والممنوعات على قلمه معروفة ومحدّدة في كلّ مجتمع على حدة، وهي أقلّ من الممنوعات على المرأة، فكيف إذا وضعنا في الحسبان أنّ الكتابة نفسها من ضمن الممنوعات على المرأة الشرقية بدرجة أو أخرى. ولكنّ الوضع مختلف إذا اقتحمت المرأة عالم الكتابة، فإنها تستعيد بهذه المغامرة صورة المرأة الأولى في التفاحة المحرّمة التي كانت سبباً في شقاء الرجل، وهذا يعني أنها تجتاز مرحلتين في آن معاً: مرحلة واقع

المرأة ودونيتها في الفكر الذكوري، ومرحلة الكآبة وهي تخرج من جسمها إلى جسم الآخر. ومع ذلك فإنّ فقدان العمرة وفقدان التضحية تظلان تجربة خسارة لأنّ الآخر، الرجل لا يتنازل بسهولة عن سلطته وهيمنته، وإن ادّعى غير ذلك. فـ «هناك شيء لا واع في الرجل يقاوم الاعتراف بقدرة ما يمكن أن تحوزها المرأة. اللّهم إلاّ القدرة على الخيانة والكذب، هي إذن لا تقدر على الكتابة أو الإبداع. هي تصنع وتلد فقط. أما فعل الإبداع والكتابة فهو المجال الخصوصي للرجل، ولأنّ التاريخ يعلّمه أنّ المرأة برهنت على عدم إمكانية الإبداع والتجديد والاكتشاف وهذا واقعٌ حضاريٌ قائمٌ في عُرفه» (29).

إنّ تشجيع الرجل المرأة على الكتابة ليس ناجماً عن إيمان بقدرتها الإبداعية، وخاصة لدى بعض الكتّاب الكبار المشهورين بعداوتهم الشديدة للمرأة، وإنّما وراء ذلك دافعٌ قويٌ غير مباشر، وهو الاختلاط بها والتقرّب منها. ويمكن أن نذكر هنا الخصومة التي قامت بين العقاد والرافعي، فقد كان كلٌّ منهما يسعى للفوز بقلب ميّ، حتى إنّ الأخير شنّ حرب شعواء على شاعرية العقاد ونشر كتاب مغفلا من اسمه بعنوان «على السفود» (30). وإذا كان الأمر غير ذلك فإنّ كتابة المرأة واجهت هجوماً لاذعاً واستنكارا غريبا في بدايات القرن العشرين، ومن ذلك مثلاً أنّ العلاّمة محمد كرد علي عدّها من غرائب الأمور وعجائب الدهور، ثمّ ذهب إلى أنّ المرأة إذا ابتدعت فإنّ وراء ذلك رجلا كاتبا، فوظيفة المرأة عنده تقتصر على الإنجاب وتربية الأطفال وخدمة الزوج، وأنّ معظم ما عُزي إلى المرأة من التآليف هو من صنع الرجال، وما عدا ذلك فكتابات متوسطة وشعر غثّ، والأهمّ من ذلك كلّه أنّه ذهب إلى أنّ من يعدون المرأة على مستوى الرجل يخدعها ويسخر منها (31).

وعليه أخيراً ألاّ ندخل في متاهات المصطلحات والجدل القائم حول وجود ثنائية تقوم على خصائص متباينة بين أدب الرجل وأدب المرأة. وهل الأدب أدب سواء كتبه رجل أو امرأة ودرجات الإبداع هي التي تحدّد القيمة أو أنّ في كتابة المرأة خصوصية واستقلالاً نتيجة لتاريخ من القمع والمنع والاضطهاد والكبت؟ فثمة فريق من النساء الكاتبات، ولاسيما الفرنسيات منهن، يطرح اليوم مقولة الاختلاف في الكتابة الأنثوية (Écriture Féminine)، ومنهن هيلين سيكسو وجوليا كريستيفا ولوسي إريجاري اللواتي ذهبن إلى مجال إنتاج نصوص أنثوية تشير إلى هوية معيّنة، ومن الممكن التمييز بين الكتابة الأنثوية والأشكال اللغوية الأخرى، ولذلك طرحت إريجاري فكرة «الكلام المؤنث»، في حين دعت ديل سبندر النساء الكاتبات إلى رفض دورهن السلبي الصامت في إطار ما تسميه «باللغة التي صنعها الرجل» للخروج عليها (32). وبالمقابل فإنّ فريقاً آخر يرفض هذا التقسيم ويصمه بأنّه تعسّفي وغير موضوعي، وهدفه النيل من المرأة وتهميشها وإبعادها عن المساواة، وعند هؤلاء الأدب واحد، وتعبير الأدب النسائي قيد رادة الرجل لها (33). وثمة فريق آخر يرى أن طبيعة المرأة وعقليتها مختلفان عمّا هما عليه لدى شريكها الرجل، فهي أكثر علوا وتعلقاً في العاطفة وهي أقرب منه إلى الحياة، ولذلك فإنّ المرأة أقدر على التعبير عن نفسها. ومن هنا ذهبت لوسي يعقوب إلى التمييز بين مفهومين: الأدب النسوي، وهي ترفضه، والتعبير الأنثوي، وهي تنادي به (34).

إنّ للكتابة أغراضاً وأهدافاً كثيرة، ومنها الاختلاف والإبداع والفرادة والتطلع إلى الخلود، ومن هنا أحبّت المرأة أن تزاحم الرجل أو تنافسه في هذا المضمار. فالكتابة في أبسط معانيها وأغراضها اختلاف، وهي عملية لغوية تركيبية معقدة، فبالإضافة إلى الاختلاف عن الرجل هي اختلاف في اللغة. فللأدب وظيفتان: وظيفة الدلالة (المعنى) ووظيفة الإشارة (الرمز)، ولذلك تولّد الكتابة من الكلمات معنى آخر لم تكن

تمسكه من قبل. ثمّ إن للكتابة الإبداعية طبقتين (طبقتين) طوبولوجيتين: الطبقة الأولى سطحية، معنى قريب تؤديه لكلمات مباشرة، ويُسمّى البنية السطحية. وفي عمق النّص معنى آخر من رائق قدرة على الدلالة والاشارة، وهو يحتاج الى قارئ خبير للكشف عنه، ويُسمّى المعنى الضمني، أو معنى المعنى، أو البنية العميقة. ويتردّد من خلال النص رأي: «كتابة لا تقوم على بنية الاختلاف هي نصّ مغلق على نفسه لا يتضمّن إلاّ ما تقوله البنية السطحية التي لا تنتج إلا التشبيه والنمطي، ولا تقدّم إلاّ الأجوبة الجاهزة. في حين أنّ كتابة الاختلاف تطرح الأسئلة المستمرة والقائمة إلى ما لا نهاية على العالم والقرّاء. فكاتب الاختلاف إذن محرّك عارم يريد أن يتصارع ويتجاوز ويهاجم وينتج، يحاكم بدون أية عقدة نقص، منطلقاً في كلّ ذلك من استراتيجية واعية بذاتها كمتعدّد واختلاف، ومرتبطة أشدّ ارتباط بالواقع المعيشيّ بكلّ تناقضاته وفروقاته» (35).

تتجلّى المرأة في كتاباتي وتتغنّى معها أمرين: أن تحيا في حياتها وأن تحيا بعد رحيلها، ففي الأمر الأول أن تكون حرّة من دون وصاية أو رقيب، وبما أنّ ذلك غير مألوف في الشرق الذي قسم الوظائف والمراكز سلفاً، وكان نصيبها في الهامش، فإنّها تمرّدت على هذا القهر، واتّخذت من الكتابة وسيلة لأن ترفع عنها الظلم وتعيش، فكلّ خطاب عن الهامش لابدّ من أن يكون تعبيراً عن احتجاج على سلطة ما، وتُعدّ نوال السعداوي من أشدّ النساء العربيات ضراوة في دفاع المرأة عن حياتها وحقها في الحياة، وهي ترفض أيّ مساومة وأيّ سلطة، فكلّ ما يُحيط بالمرأة في هذا العالم الواسع على الرجل، الضيّق على المرأة لا هدف له سوى خنقها. «منذ انفتح عالم الحروف والكتابة أمامي، بدأت أسير في طريق آخر غير الطريق المرسوم لي من قبل أن أولد. كان التاريخ العبودي منذ الفراعنة قد رسم طريق حياتي من المهد إلى اللحد. كما أنّه شكّل السلطات الموكلة بتنفيذ ذلك، ابتداءً من سلطة الأب والزوج في الأسرة الصغيرة، مروراً بسلطة الدولة والقانون والمؤسّسات، وسلطة الدين والشريعة، وانتهاء بسلطة الطب و الشرعية الدولية (...) اكتشفت وأنا طفلة أن الكتابة هي وسيلتي الوحيدة للتنفس. لكنّ الحكومة المحلية والسلطة الأبوية والدينية، وتعاليم المدرسة وكلية الطب (التي دخلتها إرضاءً لأبي) والإرشادات في الصحف والإذاعة والمجلاّت، كلها كانت تقول (لا علاقة بين الكتابة وعملية التنفس في حياة المرأة)

لكنّ تجربتي الحياتية تؤكد لي مثل هذه العلاقة، أعني علاقة الكتابة بدخول الهواء إلى صدري» (36).

أما الأمر الثاني من أغراض الكتابة بعد رحيل أصحابها فيشرحه ميشال فوكو في أنّ الكتابة طاردة للموت، فالملحمة عند الإغريق محكومة بخلود البطل الذي يضحّي بحياته والسرد العربي متمثّلاً في شهرزاد طارد آخر، فقد كانت تروي حتى الفجر لإبعاد شبح الموت عنها (37). وقد اختصرت كوليت خوري الأمرين معاً في هذا المقطع:

«يسألونني لماذا أكتب؟.. منذ خمسة عشر عاماً وأنا أسأل لماذا أكتب..؟

ومنذ خمسة عشر عاماً وأنا أقول لأنني أحسّ بحاجة ماسة إلى الكتابة.. أو لأنني أتنفس في حروفي.. أو لأنني أشعر باختناق حين يجمد قلمي.. أو لأنّ.. ولأنّ..

وما اعترفت يوماً أنّ السبب وراء هذه الحاجة الماسة وهذا الاختناق.. السبب الحقيقي هو أنني أخاف الموت.. هذا الشبح الرهيب الذي يظلّ ماثلاً أمام عيني. أنا أتحدّاه بحروفي.. فأنا أحسّ بأنني سأعيش بها حتى بعد الموت وحتى لو لم يقرأني أحد.. وقد لا يقرؤني أحد.. فكم من الكتّاب ماتوا فذهب معهم مؤلفاتهم وغاب مهذّب

ذكرهم؟ ما يحصل بعد موتي لا يهمّني. الآن. وأن أتنفس. الآن هو المهمّ. والآن. أن أشعر براحة حين أكتب. وكأنني أمدّ بهذه الأسطر حياتي قليلاً» (38).

في هذا المناخ الصعب بدأت كوليت خوري تقتحم البلاغة الذكورية لتكتب ضمن بلاغة مختلفة، وهي لا تستعير قلم الرجل كما فعلت من قبل بعض الكاتبات العربيات، وإنّما كتبت بقلمها لتؤسس لبلاغة نسوية جديدة لم تعرف من قبل في الثقافة العربية، هي ترفض أن يحلّ الرجل محلّ المرأة ليتكلّم على لسانها أو ينوب عنها في الكلام. وبناء على ذلك فإنّنا لن نتكلّم هنا على أدبين منفصلين احتراماً لهذا الرأي أو ذاك، كما أننا لا نتكلّم على أدب واحد، فالجدل حول ذلك طويل عقيم لا ينتهي، ولا يُفضي إلى نتيجة علمية، ولماذا الوقوف عند هذا وذاك إذا كان النّص فيما بين يدينا وهو الدليل الساطع. ولذلك علينا أولاً أن نميّز بين صيغتين أو بلاغتين في كتابات امرأة ليكون ذلك عوناً لنا في هذه الدراسة، وهما:

1 ـ الكتابة النسائية المذكّرة (L'écriture feministe masculine) نوع من الكتابة النسائية التي لا تخرج عن دائرة البلاغة الذكورية، وهي مرحلة ضرورية في المجتمعات المغلقة والمحدّدة بالمحظورات والمحرّمات والأعراف، والمختلف فيها جنس الكاتب (امرأة)، والبلاغة فيها مدوّنة ومعروفة لدى المتلقّي، ولها تاريخها وقواعدها، ولا يكون التنافس إلاّ من خلالها، فالخنساء ـ مثلاً ـ كتبت ضمن بلاغة الشعراء وموضوعاتهم وأصواتهم وصيغهم، وحاولت أن تنافس الرجال في هذا المضمار ولذلك رحّب بها النقد، ولن تكن المتبارية امرأة، فهي لم تقتحم المحظورات، ونتذكّر هنا أنّ النابغة الذبياني حكم لها على حسّان بن ثابت، وكانت معايير النابغة ذكورية خالصة

يقتحم هذا النوع البلاغة الذكورية اقتحاماً خجولاً جزئيّاً بسيطاً، فلا يختلف عنها في شيء سوى جنس الكاتب، في حين أن النص متماثل مع هذه البلاغة، وربما كان الكاتب الرجل في موضوعات المرأة والانتصار لقضاياها العادلة أكثر جرأة وحدّة في هذا المجال، فقد أعاد معروف الرصافي في «النسائيات» أفكار الشيخ الإمام محمد عبده وتلميذه قاسم أمين نظماً، وذهب إلى ضرورة تعليم المرأة العربية المسلمة، وضرورة أن تكون حرّة في اختيار الزوج، وعالج مشكلات الطلاق التعسفي والظلم الاجتماعي الواقع على هذا المخلوق الجميل، وذهب نزار قباني بعده إلى ما هو أبعد من ذلك، فوقف إلى جانب قضايا المرأة العادلة، ثمّ طلب منها أن تثور على واقعها المريض، وعرض على لسانها ما وقع عليها من ظلم في عمله «يوميات امرأة لا مبالية»، وكان هذا الصوت ـ مع ذلك ـ من ضمن دائرة البلاغة الذكوريّة، ومن الكاتبات النسائية المتواضعة في هذا المجال روايتا «أروى بنت الخطوب» 1950، و«الحب المحرّم» 1952 لوداد سكاكيني، وهي تستعطف فيهما قلوب الرجال لإنصاف المرأة، ولو قرأت هاتين الروايتين مُغفلتين من اسم الكاتبة لما ترددّنا لحظة واحدة في أنّ الكاتب رجل لا امرأة، وهو يسعى إلى العدالة، ويتوجّه بخطابه إلى الجنس الأقوى المهيمن لرفع الظلم عن إنسان جار عليه الزمان واستغلّ الرجل ضعفه الطبيعي أو المكتسب، حتى إنّ شخصية «أروى» في الرواية الأولى بدت ثابتة غير فاعلة تسوقها المصادفات من حدث إلى آخر لتنتهي بالمصادفة نفسها إلى ما انتهت إليه، فالمؤلفة لم تبنِ شخصية روائية، وإنّما كتبت الشخصية وسيلة حكائية لبناء الحدث، ولذلك تعود هذه الرواية التقليدية إلى زمن ما قبل الرواية الفنيّة، بل إلى زمن المحاولات الأولى، وقد ذكّرتني بأحداثها وبنائها برواية «سلمى» لسليم البستاني وهي منشورة في مجلة «الجنان» مسلسلة من السنة

التاسعة 1878 إلى شباط من السنة العاشرة 1879، فهي فتية ومحتوى لا تحتفظ (39).

ويمكن أن ينسحب هذا الحكم مع بعض الاستثناءات القليلة على رواياتها الأخيرة. ومن هنا فإن وداد سكاكيني لم تكتب رواياتها من خارج سياق البنية البطريركية والبلاغة الذكورية وليست وحيدة في هذا المجال، فثمة روائيات وروائيون مازالوا يكتبون ضمن دائرة هذه البلاغة، دائرة الفصاحة والتعمق اللغوي لانتزاع اعتراف الرجل بأنهن كاتبات بالنسبة إلى الروائيات، وانتزاع اعتراف النقاد بالقدرة على الإبداع بالنسبة إلى الروائيين الذين يكتبون بأقلام مستعارة.

1 ـ الكتابة النسائية المؤنثة (l'écriture féministe - Féminine) يختلف هذا النوع من الكتابة اختلافاً جذرياً عن النوع الأول، فهو يختلف عن كتابة الرجل في انتصاره لقضايا المرأة والتكلم على لسانها، ويختلف أيضاً عن كتابة المرأة التي تنهج نهج البلاغة الذكورية جملةً وتفصيلاً، ولا يقتصر الاختلاف على جنس الكاتب، وإنما هو في بنية النص الروائي الذي يخترق عالم البلاغة الذكورية والحدود المرسومة سلفاً، ليسعى إلى تأسيس بلاغة سردية نسوية بديلة بوساطة آليتي الهدم والبناء، وهذا ما أسست له كوليت خوري في أعمالها الروائية، فكانت سبّاقة تاريخياً في مجال الثقافة العربية، نتيجة لتأثرها بالثقافة الفرنسية عامة، والفكر الوجودي الفرنسي خاصة، وطروحات سيمون دي بوفوار في المرأة الجديدة خصوصاً، ولذلك طرحت في رواياتها إشكالات وأسئلة على المجتمع العربي الذي عكس شخصيتها ببصيرة راصدة

الحواشي والتعليقات:

1 ـ صليبا، د. جميل، المعجم الفلسفي 1/ 674

2 ـ نفسه 2/ 130 ـ 131

3 ـ لسان العرب، مادة (عجم)

4 ـ المنهل، ط6، 1980، ص 86

5 ـ نقلاً عن: فورنر، شارل. الفلسفة اليونانية، تر: تيسير شيخ الأرض، دار الأنوار، بيروت، ط1، 1968، ص 32

6 ـ انظر: فولي، والاس. عصر السريالية، تر: خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، 1981، ص 47 ـ 48

7 ـ قدمت فاطمة المرنيسي صورة مضحكة عن هذه النزعة في بحثها «الدولة، التخطيط الوطني والخطاب العلمي حول المرأة» ضمن كتاب «صور نسائية»، تر: جورجيت قسطون، دمشق، ط1، د. ت، ص 87 ـ 127

8 ـ انظر: رامزي، دانييل. النسوية والتحليل النفسي، ضمن كتاب «النسوية وما بعد النسوية» (483) سارة جامبل، تر: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002، ص 243، وص 278 ـ 279

9 ـ المرجع نفسه، ص 255، وانظر أيضاً مصطلح «الأنوثة» ص 337

10 ـ المرجع نفسه، ص 271، وكذا فعلت الأديبتان جورج صاند في فرنسا، وجورج إليوت في بريطانيا في التشبّه بالرجل، انظر: الموسى، د. خليل: جورج صاند وولادة الأدب النسوي، الأسبوع الأدبي، 871، تاريخ 23/8/2003.

11 ـ انظر المرجع نفسه، ص 443

12 ـ انظر: فنك، أويغن. فلسفة نيتشه، تر: إلياس بديوي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1974، وبدوي، عبد الرحمن. نيتشه، القاهرة، ط1، 1939، وبدوي، د. عبد الرحمن. موسوعة الفلسفة (الجزء الثاني)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1984، ص 508 ـ 517. ومع ذلك فإن دارسة ذهبت إلى نقيض هذا الرأي وحاولت الدفاع عن نيتشه في هذا المجال لأسباب مختلفة شرحتها في دراستها الجادة، وهي تتصل بحياته ومرضه العصبي من جهة، كما تتصل بفلسفة نيتشه بصفته رائداً في التغيير،

صحيح أنَّ وظيفة المرأة عنده بيولوجية (ص 43)، ولكنَّ المرأة ليست واحدة في فكره، وليست الحقيقة أيضاً واحدة (ص 41). وإذا عدنا إلى كتابه هكذا تكلّم زرادشت فإنّه يقدّم صوراً مختلفة ومتناقضة عن المرأة، فهي لعوب ومطيعة، وعبدة وطاغية... الخ، وهي حاملة المستقبل (ص 52)، ثم تصل إلى تشبيه مختلفة، وهي أنّ نصوصه عن النساء يتعذّر تصنيفها تحت مقولة واحدة فنيتشه ليس واحداً أيضاً (ص 54 ـ 55).
انظر: أبو السعود، عطيّات، نيتشه والنسوية الأنثوية، مجلة فصول، العدد 65، خريف 2004 ـ شتاء 2005، ص 36 ـ 56

13 ـ نقلاً عن أفاية، محمد نور الدين: المرأة والكتابة، مجلة الوحدة، س1، ع9، حزيران 1985، ص 72

14 ــ انظر: العريسي، خديجة: المرأة والفلسفة الذكورية، الفكر العربي المعاصر، العدد 116 ـ 117، خريف ـ شتاء 2000 ـ 2001، ص 136

15 ـ انظر: غارودي، روجيه: تأنيث المجتمع، تر جلال مطرجي، الآداب، س 29، العدد 5 ـ 6، 1981، ص 55 ـ 66

16 ـ انظر: شرابي، د. هشام: البنية البطركية ـ بحث في المجتمع العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1987، ص 9

17 ـ انظر: البنا، د. منعم: الحبّ من النظرة الثالثة ومقالات أخرى، لا مكان، ط1، 1991 ص 40 ـ 42

18 ـ انظر: الحكيم، توفيق: الحكيم المفكّر، دار الكتاب الجديد، مصر، 1970، ص 357 ـ 362، والموسى، د. خليل: المسرحية في الأدب العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب دمشق، 1997، ص 90 ــ 92، وللاستزادة: عبد الله، صوفي: حوّاء وأربعة عمالقة، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1976

19 ـ انظر: أبو ريشة، زليخة: اللغة الغائبة ـ نحو لغة غير جنسوية، مركز دراسات المرأة، عمّان، 1996، ص 11

20 ــ ديوان زهير (ثعلب)، دار الكتب المصرية القاهرة، 1944، ص 73 ـ 74

21 شرح ديوان المتنبّي (البرقوقي)، دار الكتاب العربي، بيروت، 1980، 1/ 213

22 ـ ديوان الخليل، دار مارون عبود، بيروت، 1977، 2 249

23 ـ المعجم الفلسفي 1/ 47

24 ـ الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح السيّد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، 1961، 1 19

25 ـ ذكر هذا الكتاب في عدد من المصادر القديمة وفي مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة، العدد 162 تعريف به.

26 ـ مجمع الأمثال للميداني، تح. محمد محيي الدين عبد الحميد، دار القلم، بيروت، د. ت 1/ 61

27 ـ انظر: أفاية، محمد نور الدين: الهوية والاختلاف في المرأة ــ الكتابة والهامش، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د. ت، ص 34

28 ـ النسوية وما بعد النسوية، ص 479

29 ـ أفاية، محمد: المرأة والكتابة، مجلة الوحدة، حزيران، 1985، ص 95

30 ـ صدر هذا الكتاب عن دار العصور بمصر سنة 1930 بقلم إمام من أئمة الأدب العربي، وهو في الأصل مجموعة مقالات حامية الوطيس نشرت في مجلة العصور يتهكّم فيها كاتبها من شعر العقاد بأسلوب ساخر فيه

31 انظر: قوله والفعال، دار إحياء الكتب العربية، مصر، 1946، ص 359 ـ 372

32 ـ انظر: النسوية وما بعد النسوية، ص 323 ـ 324 وص 373

33 ـ انظر: يعقوب، لوسي: منّ أسطورة الحبّ والألم، مكتبة الأسرة، مصر، 2005 ـ ص 4 ـ 5

34 ـ المرجع نفسه، ص 6 ـ 7

35 ــ أفاية، محمد نور الدين: الهوية والاختلاف في المرأة، ص 106

36 ـ السعداوي، نوال: الإبداع والسلطة، مجلة الآداب، س 40، العدد 11، تشرين الثاني، 1992 ص 52

37 ـ انظر: مناقشة لسؤال ميشال فوكو ما المؤلف؟ أدار الندوة جان فال، الفكر العربي المعاصر، العددان 6 ــ 7، تشرين الأول وتشرين الثاني، 1980 ص 116

38 ــ الخوري، كوليت: ومرّ صيف، دار طلاس، دمشق، ط 4، 2005، ص 72 ـ 73

39 انظر دراستنا لرواية دسلمى للوسي، د. جميل: ملامح الرواية العربية في سورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006، ص 49 ـ 55

إشكالية الأنا والآخر في روايـــــة (اليهودي الحالي)

□ د. ماجدة حمود *

جماليات العنوان بين الأنا والآخر.

يقدّم الروائي علي المقري في روايته "اليهودي الحالي" مشاهد تتيح لنا معايشة علاقة إنسانية مدهشة بين (الأنا) المسلمة، التي تجسدها (فاطمة) والآخر الذي يجسده اليهودي (سالم) وقد جمعهما الانتماء لفضاء واحد هو (اليمن) فغدا العنوان تجسيداً لهذه العلاقة الإنسانية المدهشة، التي تقوم على الحب والعطاء، إذ لم يشكل اختلاف الدين عائقا لها! لهذا حين نسائل الجملة المشكلة للعنوان نجد الاسم الذي افتتحت به (اليهودي) قد أخبر عنه مباشرة بصفة (الحالي، الجميل) لنفيّ أي انطباع سلبي قد يلحق به! لذلك نجد الصفة، التي تعدّ فضلة، ويمكن الاستغناء عنها في اللغة، قد احتلت الصدارة، وأصبحت في موقع الخبر، وبذلك تمتزج في العنوان، كما في السرد الروائي، الدلالة الإخبارية بالدلالة الوصفية، حتى وجدنا هذه الجملة غالبا ما تحلّ محلّ الاسم (سالم) وسمته عبر سياق محبب،

إذ تتعلق به المرأة المحبة (فاطمة) لتنادي حبيبها (اليهودي) **"ألا يُعلّمونك يا يهوديُّ الحالي..؟" أربكتني كلماتها، وهي تقول بحنان وغنج لم أفهما، فأنا يهوديّا، أو اليهودي حقها، بل أنا في عينيها مليح (حالي)..."**(1)

وجدت السياق التي وردت فيه كلمة اليهودي سياق إيجابي، فهو محاط بلغة الحب (الحميمية والمدح) يبلغ الذروة، حين يضاف اليهودي إلى الذات العربية (عربي، المتكلم **يهوديّ، يهوديّها**) مثلما تلتصق به صفة تعبر عنه **(حالي)** ويكمل الروائي توضيح دلالاتها (مليح) لمن هو غريب عن اللهجة اليمنية. فتبتعد الدلالة السلبية ذات الأبعاد السياسية التي قد تتوارد إلى الذهن (الحالي هو

* كاتبة وباحثة، [illegible]

اليهودي الذي يسعى لنزع الحصر) وبذلك نبتعد عن مخيلة المتلقي الدلالات السلبية التي تلحق عادة الأيديولوجية الصهيونية المشتركة بالدين اليهودي.

الفضاء الزماني والمكاني:

يختار علي المقري منتصف القرن السابع عشر فضاء زمنياً لأحداث روايته، وبذلك يمعن في الابتعاد عن عصرنا الحاضر بكل ما يحتويه من صراعات مشحونة بالعدوان الصهيوني على الذات العربية، بعد اغتصاب فلسطين، وبذلك تمتد أبعاد فضائه عن التوتر والعداوة بين العرب والصهاينة، فنأى به عن كل العوامل الخارجية التي تسهم في تشويه صورة الآخر، وتدمّر العلاقات الإنسانية، فابتعد المجتمع عن حصر الكراهية والرفض، وبذلك انطلق من إشكالية تكمن في أعماق الإنسان في أي زمن ومكان هل يستطيع الحب أن يهزم الفكر المغلق الذي يرفض الآخر؟ أليس الجهل بالآخر، الذي يغرق القرى العربية أحد دعائم التعصب ورفض الآخر؟ وبذلك تثير الرواية دلالات تتجاوز المكان الضيق (القرية اليمنية) إلى مكان أوسع، يشمل أي بلد عربي، مثلما تتجاوز الإطار الزمني الضيق (منتصف القرن السابع عشر) لتخاطب زمننا، بكل ما يحمله من صراع بين الفكر المنفتح على الآخر والرافض له؛ لهذا تبدو القرية العربية (الريدة) مثل المدينة (صنعاء) تشتركان في التعصب وكراهية الآخر، مثلما تشتركان في انتشار الجهل، وعدم استيعاب روح الدين السمحة، وهذا كله لن يكون غريباً على مكان يعشش فيه الاستبداد، ويحصن التخلف، وينعكس سلباً على روح الإنسان، فيضيق أفقه سواء أكان مسلماً أم يهودياً!

صورة الأنا (فاطمة):

يختار الروائي اسماً لشخصيته يصلح للمسلمين (**فاطمة**) ولليهود إذ (**يشبه اسمها بالعبرية فطيماه**) فيشتركان بأغلب حروفه، وبذلك [illegible] يشعر المتلقي بأن ثمة لقاء بين اللغة العبرية والعربية، فهما ينتميان إلى أرومة واحدة (اللغة السامية) لهذا لن نستغرب أن تعيش هذه الشخصية قصة حب تعكس لقاء نادراً بين (الأنا المسلمة) والآخر اليهودي!

تخرج المرأة العربية في هذه الرواية من إطارها النمطي (صورة المرأة العاجزة، الجاهلة، المحتشمة، الخائفة...) فنجد (فاطمة) تبادر في علاقتها مع الرجل، فتعبر بمشاعرها نحوه، وهي لا تكتفي بالمبادرة بل تتجرأ فتختاره من غير دينها، وقد اهتم الروائي برسم معالم تفردها إذ يجعلها لا تكتفي بالمشاركة العاطفية بل نجدها تهتم بالمشاركة المعرفية، لذا قررت أن تعلّم (الحبيب اليهودي) القراءة والكتابة، وبذلك تجاوزت المرأة صورتها المألوفة، فلم تبدُ في قالب جامد يجعلها تابعة للرجل؛ بل جسّدت أقصى درجات التحدي لمواضعات مجتمعها، حين تعرض عليه الهرب والزواج! فتقول لسالم: "**لا تتأخر عن نداء رغبتي، وتدبّر أمر سفرنا من بلدنا يضيق أهلها بعشقنا، ويحرّمون زواجنا...**"(2)

تعرف المرأة أن إصرارها على الشاب اليهودي محكوم بالموت، ومع ذلك تبدو راغبة في الخروج عن النسق الاجتماعي المألوف، لهذا تدعو (سالم) إلى الهرب والزواج بعيداً عن قريتها، لكنها بقيت محافظة على النسق الديني، فهي تلجأ إلى آراء فقهاء واسعي الأفق، تتلمس لديهم شرعية ما تعمل.

وقد عزّز حضور هذه الشخصية في الوجدان أن الروائي اختار لها اسماً ذا دلالة دينية (فاطمة ابنة الرسول ـ ص ـ الأثيرة إلى قلبه)

وبذلك اكتسبت الأفكار المتسامحة عبر هذه الدلالة بعدا دينيا واستطاعت إشعاعاته التغلب على الفكر المتعصب، رغم الصعوبات التي واجهت الشخصية.

ما يلفت نظرنا في هذه العلاقة أن المرأة سعت إلى بناء علاقتها على أسس معرفية، فلم تكتف بالعاطفة التي قد تعمي وتصم، بل بدت مؤمنة بأن الثقافة هي التي تنير طريق الإنسان وتأخذ بيده إلى عالم جديد، يتيح له بعض النظر عن دينه وعرقه! لهذا حين تكتشف بأن حبيبها أمي، نجدها تسرع لتعرض عليه فكرة تعليمه. وهي لا تكتفي بالتعليم بل تلجأ إلى التعلم منه، مبتعدة عن عقدة التفوق والاستعلاء التي قد تعتلج في أعماق أولئك الذين ينتمون للأكثرية. لهذا نجدها تحثه على تعلم العبرية، كي يعلمها إياها! فيستطيعا عندئذ تبادل الكتب العربية والعبرية!

نلمس لدى (فاطمة) رغبة في بناء علاقتها بالآخر، الذي تتجاوز به النسق الاجتماعي، على أسس ثقافية قوية، لتقاوم بها تحديات يفرضها الجهل، فقد أدركت المرأة أن بناء الأسرة لا بد له من دعائم قوية، إذ إن العاطفة وحدها لن تستطيع الصمود في وجه قوى الظلام. لهذا نسجت علاقتها باليهودي بنسيج المعرفة والرهافة الإنسانية، فبدت لنا مرسومة بريشة الحب النابع من روح حساسة، منفتحة على الكون بكل مخلوقاته. لهذا تطلب من (سالم) **إيضاح النقش، وليس "إصلاحه" كي لا يؤذي النمل، فهو لم يخطئ أو يعبث كي (تصلحه) إنه سلام فاطمة**(3) الذي يتجلى عبر لمسة حساسة محبة لكل الكائنات الحية، حتى إنها ترفض القهر أو التمييز في التعامل بين الإنسان وبين أصغر مخلوق يعبر على الأرض (النمل) فيستخدم لغة حساسة، حتى إنها تدعو إلى إيضاح النقش وترفض إصلاحه، بما قد يحمله من دلالة تدميرية لبيوت النمل، مما يبين عن روح فريدة في حساسيتها!

صورة الآخر اليهودي:

تتخلى صورة اليهودي في هذه الرواية عن نمطيتها المألوفة في الأدب العربي الكلاسي (شكسبير، ديكنز، دوستويفسكي، جورج إليوت...) لم يعد ذلك المرابي البخيل، الذي يعتدي بالكراهية، ويدمر جسور التفاهم بينه وبين الآخر من أجل المال! كما وجدناه يخرق الصورة الشائعة في الرواية العربية وخاصة الفلسطينية، صورة المعتدي الصهيوني، الذي احتل الأرض وسفك الدم العربي.

لقد أغنت الروح المتسامحة فضاء الرواية، فازدهرت علاقة حب بين مسلمة ويهودي، تناسلت، وأثبتت وجودها مع مرور الزمن، رغم الحروب التي شنت ضدها! وقد منحه الروائي اسما ذا دلالة إيجابية (سالم) كما منحه لقبا، أسقطه على لسان (فاطمة) تغلب على الاسم "**اليهودي الحالي**" وبذلك امتلكت كلمة (اليهودي) ظلالا جديدة، لا علاقة لها بالأذى الذي نصبه على الذات العربية اليوم، من هنا لن نستغرب أن يفرح (سالم) بلقبه الجديد، الذي لم يسمعه من قبل، فاتسع صداه في روحه، ليصبح سر وجوده، لهذا يقول: "**صرت أحس بأن هاتين الكلمتين هما سر حياتي، إذا لم تكونا حياتي كلها، معهما أصبحت أكتشف من أكون ومن سأكون، لا أدعي أنني أصبحت أعلم الغيب، إنما بقيت غير مبال بما سيحصل لي، إذا ما كنت في ظلها الحالي، بلذة المودة وهي تتدفق من فاطمة أثناء نطقها لها.**"(4)

خلصت هذه الرواية كلمة (اليهودي) من دلالاتها السلبية، التي قد تجتاح مخيلة المتلقي العربي في هذا العصر، وانطلقت في إحالتها بلغة

الحب، لهذا وجد (سالم) في لقبه (اليهودي الحالي) سرّ وجوده، وطمأنينة مستقبله، فقد أشعره بقدعها بالأمان، وأبعده عن القلق، وأحاطه الصوت الحنون للحبيبة، فاستطاع أن يوسّع دلالات الكلمة (اليهودي) ثم جاءت الصفة التي لازمته، لتنمي الألفة وتعمق إحساس العنى اليهودي بـ(الظل الحالي) الذي يمتد ليأتلف مع روح المحبة (ولذة المودة) التي تطرد المخوف، فتعطي طعماً للعيش بعد أن أصبح مصحوب بالفرح الأمن!

تبدو هذه اللغة تجسيداً للغة الحب، التي أزهرت في قلبي (سالم وفاطمة) لكن عامة الناس من المسلمين واليهود، لن يتمتعوا بهذه اللغة، فقد حرمهم الركون إلى الجهل نعمة العيش في ظلالها، فنأت عنهم معاني الانفتاح والتسامح، لهذا يعاني (سالم) بعد وفاة زوجته (فاطمة) من الظلم والكراهية، ويفتقد مشاعر المؤازرة الإنسانية، إذ عبثاً يبحث لدى أتباع الديانتين عمن يرضع ابنه الرضيع! لأن الموام تقتّم الإنسان بمظهره "زناراي المتدليان على جانبي رأسي أبعدا المسلمين عن إلقاء نظرة رحمة واحدة علي" أما اليهود فقد رفضوا مساعدته، لكونه تمرد على مواضعاتهم، وتزوج من مسلمة، لهذا لم يأبهوا لرزاياه (أي مصائبه) إذ "لم يعودوا مثيل فئة ليهوديتي عندهم"(5)

يبدو، هنا، أن الطرفين (اللذين يمثلان الأنا والآخر) منغلقان على ذواتهم، يتحصنان بين جدران هوية قاتلة، تمنع دخول المختلف إليها، وبذلك تنتزع من أعماقهم كل ما يشير إلى النوازع الإنسانية، فيعيش التعصب وهو يعصف بكل القيم، فلا يستثني طفلاً رضيعاً لا ذنب له، فقد ناله عقاب الأقارب من كلا الطرفين، ورفضوا رعايته، لكونه ابن لرجل وامرأة، لم يرضخا للمألوف من المواضعات، وتزوجا رغم اختلافهم في الدين!

لقد نجحت علاقة الزواج بين (الأنا والآخر) إذ سادتها لغة التسامح، فقد احترمت (فاطمة) خصوصية (سالم) الدينية، مما جعله لا يتوانى بعد وفاتها من التقرّب إلى كل ما يذكّره بها، لهذا أعلن إسلامه، قائلاً "لم أكن أعتبر نفسي يهودياً، لكنني لم أتخلّ عن صوتها في، وهي تنادي اليهودي الحالي"(6)

إن التقرب بين الأنا والآخر لن يكون إلا عبر ظلال الحب والاحترام، الذي يتجلى بالاعتراف بخصوصية الآخر، وقد عززت الحياة المشتركة بين (سالم وفاطمة) والانفتاح المعرفي أواصر التفاهم واللقاء، حتى قرر الآخر الامتزاج بـ(الأنا) والتخلي عن خصوصيته، مما قد يوحي للمتلقي برغبة الروائي اللاشعورية بحدوث هذا التخلي

لغة العنف:

عاشت في الرواية لغة الحب والتسامح وهي تواجه لغة العنف والعدوان، فنطلق بلغة الود المتوازن، في حين نطلق بلغة العدوة الجاهلون، ومما يميز هذه الرواية أنها لم تحصر لغة التكفير والإقصاء بطرف دون آخر، لهذا يحدث (سالم) بعد أن اكتشف اليهود المؤن أن زوجته المتوفاة مسلمة، صرخوا في وجهه بـ"**اللعنات والشتائم والوعيد بملاحقتي لما فعلته**"(ص94)

وحين ذهب ليزور قبرها، لم يجده! فقد حفروا ليلاً وأخرجوا جثتها، ودفنوها بعيداً عن قبور اليهود، وهم يقولون: "**هي مسلمة، كافرة.**" وكذلك تمّ طرد (سالم) من مجتمع اليهود، وطلبوا منه أن يعطي ابنه (سعيد) للمسلمين، كي يربوه، فالولد يتبع الأم في شريعة اليهود، وفي المقابل حين يأخذه لخالته المسلمة تقول له "**الولد يتبع أباه... وأنت أبوه يهودي، أجابت بصوت غاضب، شعرت أنها تريد صفعي بيدها،**

التي راحت تحركها بشدة، وهي تنطق يهودي ابن يهودي."(7)

يستدعي الطرفين لغة العنف، فيحمل كلاهما شيوع لغة الكراهية والإقصاء، فيمارسان العنف الجسدي في الرواية ضد الشبيب اليهودي والمسلم معاً، خاصة حين يستخدمان لغة التحريم ومنع الزواج ممن يحب هؤلاء الشباب (يتحمر قاسم ابن المؤذن وتشوه ابنة سعيد اليهودي) وقد رأيت علاقتهم تستمر (بعيداً عن العنف الجسدي الذي يمارسه المتشددون ضد ذواتهم) حين يقع (حسب وقاسم) وهما رسولا العاشقين ينقلان رسائلهم، فقد يحدث في الهرب ليتروح بعيداً عن سلطة الأهل!

لهذا يُرمى الشاب بلغة متعصبة حاقدة، لا تعرف الرحمة، وترفض منحه ثقتها لأنه لم يلتزم بقوانينها، فتشيع لغة دونية يعاني منها اليهودي، بصفته ينتمي لأقلية دينية، حتى إن المسلم لا يطلق اسمه إلا بعد الدعاء المصطلح بالقول "**أعزكم الله**" وكأنه يسمع اسم إنسان ناقص في أهليته الإنسانية!

إن هذه اللغة لا نجدها لدى المتدينين المتعلمين (فاطمة) وإنما لدى الجهلة، الذين لم يقرؤوا القرآن الكريم، الذي دعا إلى كلمة سواء، تحيي الإيمان في القلوب، وتجمع المسلمين وأهل الكتاب: "**قل يا أهل الكتاب تعالوا إلى كلمة سواء بيننا وبينكم**"(8)

ومن الملاحظ أن هذه اللغة العنيفة لا علاقة لها بالدين الإسلامي أو القانون الذي يحكم اليمنيين، فقد استمد هذا القانون من القرآن الكريم في معاملة أهل الذمة، لهذا بدا قانوناً صارماً "**فكل من يشتم ذمياً أو يعتدي عليه يسجن أو يغرّم بتقديم ذبيحة إما بقرة أو جمل أو نعجة وتوزع على الفقراء.**"(9)

وبذلك يتقدّم النص الديني في التعامل الإنساني مواضعات البشر وتقاليدهم، لهذا سادت فيه لغة المساواة (كلمة سواء) التي ستكفل بناء جسور المودة بين المسلمين وأهل الكتاب، وقد سادت هذه اللغة التاريخ اليمني، وقد أكد الرحالة اليهودي (يوسف هاليفي) أن اليهود "**تمتعوا بقدر كبير من الاحترام والحرية والاندماج–ويذكر الشرجبي أن اليهود في المناطق القبلية اليمنية التي لم تكن خاضعة للسلطة المركزية في المفهوم المعاصر، كانوا يتمتعون بحق الحماية والأمان من قبل القبائل التي كانوا يشاركونها العيش–وغالبا ما تنشأ نزاعات بين القبائل من أجل ظلم لحق بيهودي–**"(10)

أما اللغة الاستعلائية، التي تنظر للآخر بدونية، فتؤسس للكراهية في القلوب، وتدمر إمكانية العيش المشترك، فقد اشتدت نبرتها، بعد ذلك، حين تعاون اليهود مع العثمانيين أثناء غزو اليمن، وذلك في الفترة التي رصدتها الرواية، لهذا لمست تعصب ضد اليهود، لكن الرواية لم تستطع أن تلقي الضوء على النسق التاريخي، التي جرت فيه أحداثها، ربما لشغفها بتلك العلاقة الاستثنائية بين مسلمة ويهودي، التي تقمص حس المتلقي لمتابعة السرد، لهذا بحث الروائي عن تفاصيل تقوي هذه العلاقة، وأهمل تفاصيل تاريخية، قد تسهم في تشتيت انتباه المتلقي، وتضعف الفكرة التي هجس بها المؤلف، وهي تبييض صفحة اليهود في اليمن، وغض البصر عن خياناتهم لأهلها!

إننا حين نربط الرواية بسياقها التاريخي، نستطيع فهم لغة العنف التي شابت أجواء الرواية حيث، وإن كان من المحزن أن يطال التشوّه الأطفال، فيقلّدون الكبار في استخدام هذه اللغة، حتى إننا نجد طفلا ثمة اللعب يعني الآخر، إذ لا يحق لطفل يهودي الانتماء للوطن "**سالم حسين ونحن نلعب أمام دكان أبيه المجاور**

لعمل أبي، قلت له: أنا من ربعك.. من عمري في البلاد. صاح مش حق أبوك هذه البلاد.. أنت يهودي كافر"(14)

تحول لغة الصمت (اليهودي الصالح) إلى (يهودي كافر) ومثل هذه الصفة تنزع عنه كل الصفات الجيدة، ويبلغ تشويه الآخر ذروته، حين ينتزع منه حق الانتماء للوطن (مش حق أبوك)

وقد لاحظت في الرواية أن اليهود، بما أنهم أقلية في المجتمع المسلم، حاولوا الانسجام مع الأوامر الدينية، التي تضبط تصرفات المسلمين، لذلك أعلنوا التزامهم بالقانون الذي يمنع بيع الخمور لغير أتباع ملتهم، لكن أسعد أشار إلى أنهم يضطرون "**أحيانا إلى ذلك، فبعض المسلمين يجيئون ليشتروا منا الخمر، أو نعطيه مجانا، فإذا رفضنا إعطاءهم، يقومون بتخريب ممتلكاتنا، وإذا اشتكينا عليهم لا نتجو من التخريب، وتظل شهادتهم هي المقبولة، ولو كانوا كاذبين**"(12)

يلاحظ هنا تعاطف الروائي المسلم مع الآخر اليهودي، الذي ألزم نفسه بمراعاة خصوصية الآخر (أي دينه) لكن التجاوز يأتي من أبناء المسلمين الذين يخرقون أوامر دينهم (فيشترون من اليهود الخمر) لهذا يبدو اليهودي يعيش بين نارين (إن باع غضب الملتزمين بالدين، وإن رفض أغضب غير الملتزمين) في كلا الحالتين تتعرض حوانيتهم للهدم، وتتكسر خوابي الخمر المعتق منذ سنين طويلة! وقد بلغ الروائي أقصى التعاطف حين تحدث عن المسلمين عبر وجهة نظر الآخر اليهودي **وتظل شهادتهم هي المقبولة، ولو كانوا كاذبين**، فقد فضح الجور الذي يتعرض له الآخر، والتحيزات التي تمارسها السلطة الحاكمة، مثلما يمارسها الجهل بأوامر الدين، مما يؤدي إلى نفي العدل بين أبناء الوطن الواحد! لهذا لن نستغرب أن تسهم أمثال هذه التحيزات في شيوع لغة التعصب لدى (الأنا) مما يولد تعصب لدى الآخر، في حين تخلق لغة الحب جوا من التسامح وتعزز الإحساس بالعدل، فتتم معاملة الآخر مثلما تحب (الأنا) أن تعامل.

وبما أن أحداث هذه الرواية تتم في مجتمع قروي يشيع فيه الجهل، ويسيطر عليه رجال الدين أشباه الأميين، فلابدّ أن تتيه حقيقة الدين لدى هؤلاء القرويين البسطاء، مما يعزّز لغة التوتر والكراهية بين المسلمين واليهود، ومما يسجل للرواية أنها أتاحت للآخر (اليهودي) استخدام لغة متعصبية يواجه بها المسلم (الأنا) قائلا "**عندما يظهر المسيح المخلّص سنحكم أورشليم.. سيجلس اليهودي الأصيل، اليهودي ابن اليهودي، لا أحد غيره، على كرسي الملك في أورشليم، وسيأمر بإبادة كل الأعداء.. هذه إرادة الرب**"(13)

ثمة تصريح هنا بلغة العداوة، يواجه بها الآخر، الذي ينتمي للأقلية، الذات المسلمة، تلبس لبوس الدفاع عن النفس وإعادة الاعتبار لها، وقد وصلت هذه اللغة حدها الأقصى من التوتر والكراهية، حين أعلنت رغبتها في **إبادة كل الأعداء**، والتخلص منهم، وإن كنا نلاحظ، هنا، أن اليهودي يستخدم لغة تعميمية، دون أن يجرؤ إعلان رغبته في إبادة المسلمين صراحة، لكن المتلقي يفهم عبر التلميح أنه المقصود!

ومما يسجل للرواية أنها نوّعت لغتها، ولم تسمح للغة العنف أن تسود فضاء الرواية فالمكان المشترك، الذي يشترك فيه المسلم واليهودي يتيح نوعا من التواصل بينهما، لذلك لم نجد حجرا كثيفا يعزلهم، بل استطاع الفن (القص والنقش) والحب أن يقهر هذا الحجر!

ومما هو جدير بالملاحظة أن بعض التصرفات السيئة لن يكون فاعلها إنسان ناضج، بل يحرق على مدرسته طفل يهودي (حين

نتف (سالم) شعرة بيضاء من لحية عجوز مسلم) وتؤدي إلى إسماعه لغة عنيفة مصحوبة بقرصة أذن وصرخة في وجهه "**يهودي ابن يهودي ملعون**"(14) كأن الروائي يريد أن يلمح أن لكبار يربون من هذه التصرفات العدوانية وأن المسؤول عنها هو طفل، أو هديان مريض يفصح عما يختبئه لا شعوره. لهذا نجد (مراد) شقيق مرصه، وهو الأخ الأكبر لـ(سالم)، يستخدم لغة هديانية استعلائية تعلن عن رغبته المكبوتة في انتصار اليهود على كل من يحيط بهم من المسلمين، فنسمعه يؤكد بشعب "**مجيء يوم يظهر فيه المسيح المنتظر، الذي سيحول الملك إلى اليهود... في ذلك اليوم سننتقم من كل المسلمين، حتى الذين لم يفعلوا شيئا، يكفي أنهم مسلمون، سنسقط الأجنة قبل أن يولدوا...**"(15)

لم يكتف هذا اليهودي بلغة التلميح بل نجده يصرح، وإن كان في هذيان الحمى، عن رغبته الانتقامية من المسلمين، ليس فقط ممن أساؤوا له، بل حتى من الأبرياء، بل تصل اللغة المنتقدة ذروتها، حتى لتصيب **الأجنة قبل أن يولدوا!**

ولعل من أهم مزايا الرواية أنها فضحت رجال الدين الجهال، الذين يبتعدون عن روح الدين السمحة، فيؤججون العداوة بين المسلمين وأهل الكتاب، لذلك نجد إمام الجامع يقول لليهود "**متى سترحلون إلى بلادكم؟...أنتم تقولون إن بلادكم بيت المقدس..روحوا إليها... كلامه يثير لدى أبي وأسعد الكثير من التوتر والقلق بالنقاش الموضوع.**" (ص35)

إن ما يؤخذ على هذه الرواية أنها لم تقدم مبررات منطقية أو تاريخية لهذه العداوة. لعل المبرر الوحيد الذي قدمته هو أن زواج الشباب المختلفين في الدين هو السبب في شيوع لغة العنف بين الكبار والصغار، وبذلك انتزعت الشخصيات من سياقها التاريخي، لتؤدي دورا مرسوما في مخيلة الروائي، بغض النظر عن ظروف أحاطت بها، وأثرت على رؤيتها وسلوكها.

صورة المرأة اليهودية

لم تستطع الرواية تجاوز الصورة النمطية للمرأة اليهودية، التي تضعها ضمن إطار سلبي (المومس) إذ جاءت إلى القرية التي يسكنها اليهود (الريدة) ثلاث عاهرات، بعد أن هددهن فقهاء مسلمون بالقتل، إذا لم يرحلن من صنعاء، وكما تقتضي آليات هذه الصورة، استطاعت النسوة جذب رجال من علية القوم، مما أثار كثيرا من القلق، واتهمن بإفساد أولاد المسلمين وبناتهم. تهرب إحداهن من العقوبة بالزواج، لتتلقاه الاثنتان الباقيتان، فقد "**اجتمع يهود ومسلمون لينفذوا حد الزنى برجم المرأتين الأخريين بالحجارة حتى الموت..شباب، من الملتين، قالهم رجمهما، ظلوا يصرخون بأنهم، أيضا، زناة، يستحقون العقاب..**"(16) وقد وحدتهم لعدة أيام البكاء على المرأة الجميلة التي ماتت بتلك الطريقة القاسية!

يبلغ الحماسة في رسم صورة الآخر على (علي المقري) فقد أدهشت بكاء الشباب من الملتين، مما يؤكد توحد مشاعرهم، ورفضهم لعقوبة المرأة الزانية، مثلما توحدوا في إجراءات العقوبة، كأن الروائي قد نسي خصوصية كل دين في تشريعه فالرجم حتى الموت في الدين اليهودي في مقابل عقوبة الجلد في الإسلام!

لا أدري لم يلجأ الروائي إلى إلغاء خصوصية الدين الإسلامي؟ ويتبنى وجهة نظر الدين اليهودي في عقوبة المرأة الزانية؟ هل ثمة رغبة لديه في تأكيد النظرة التقليدية الشائعة عن الدين في اضطهاده للمرأة؟؟

ومما يسجل للرواية أنها قدمت شخصية (فاطمة) بصورة المنفتح الديني، فقد احتوت أنبع

فقيه متفتح، يبيح له الزواج بمن يخالفه في الدين، على نقيض ذلك وجدت التقاليد لم ترحمه سواء في القضايا المصيرية (الزواج) ثم في القضايا الصغيرة (منعتها من ركوب الحمار والخيل) مثلما منعت اليهودي، يقول سالم **"الحمار تركبه بشرط ألا تمرّ أثناء ذلك من أمام مسلم يكون جالساً، باع الحمار لم يسلمني إياه ليلة أمس إلا بعد أن ردد كثيراً هذا الشرط، وكأنه أرادني أن أحفظه إلى الأبد."(17)**

وهكذا تشترك التقاليد المتخلفة، اليهودية هي سماحة الدين، في اضطهاد (الأب) والآخر اليهودي، مما وحّد المعاناة الاجتماعية بين المرأة والرجل، الذي ينتمي للأقلية، وأسهم في تقاربهما كثيراً، وبذلك أسهمت التقاليد لا الدين في تمرير العلاقة المشوهة بين الذات والآخر!

التناص وبناء الروح المتسامحة:

استطاعت الرواية أن تخفف من ضغط التقاليد المتخلفة، حين أسست لعلاقة استثنائية بين (فطمة وسالم) فلم تكتف المشاعر فقط، وإنما عززتها بالثقافة الروحية التي تقوم على الكتب الدينية فقد استخدمت (فطمة) القرآن الكريم وعززت رأيها بآية تعترف للآخر بحق الاختلاف، وتكشف دلالة حرية الاعتقاد **"لكم دينكم ولي دين"** مثلما استخدمت الحديث الشريف، كي توسّع دلالة الوحدة الكونية التي تجمع الإنسان، أياً كانت هويته، في وحدة النشأة والمصير **"كلنا من آدم وآدم من تراب"**.

وقد أسهمت الكتب والخدمة الصوفية منها في تمتين العلاقة بين المحبين لهذا ترسل العاشقة كتاب طوق الحمامة و رسائل أبي بكر الرازي، و الطبقات في شعراء اليهود الذي يضم أخباراً عن شعراء يهود وقصائد، كتبوها بالعربية في العصور السابقة للإسلام وحتى العصر العباسي.

يؤكد لنا الراوي أن اجتماع الثقافة ومشاعر الحب بين الأنا والآخر يفسح المجال لبزوغ علاقة متفتحة، يسودها التسامح واحترام خصوصية الاختلاف! مما يؤدي إلى مقاومة شتى الإكراهات التي تنتمي للعقل المغلق، الذي لا يعرف الحب، بل يعيش محاصراً بلغة الكراهية والعدوان.

كيف نتجاوز اشكالية الأنا والآخر؟

كثيراً ما تؤدي إشكالية الأنا والآخر، إلى رسم صورة مشوهة للذات وللآخر، أي وضعهما في قالب نمطي، وقد أتاحت هذه الرواية للمتلقي معايشة قهر التقاليد وجمود العقل، مما يسهم في نفي الآخر وإعلاء شأن (الأب) لكنك وجدت شخصيات تتجاوز هذه النمطية، حين تتسلح بالمعرفة، لهذا كان تعليم الآخر القراءة والكتابة وسيلة لمقاومة هذا القهر، وتطوير العلاقة بين فطمة واليهودي (سالم)

كما يثبت لنا حيوية الشباب في تقبل الآخر حتى حين يقبل جيل الأب، فكرة الانفتاح المعرفي على الذات الاسلامية فإنه يبدو خائفاً أن تؤدي هذه المعرفة إلى إلغاء خصوصيته **"تعلّم لديهم القراءة والكتابة، هذا معقول لكن انتبه، حذار أن تتعلم دينهم وقرآنهم..هم مسلمون يا ابني، ونحن يهود..حل فهمتني؟"(18)**

لن يؤدي الانفتاح المعرفي إلى إلغاء هوية الآخر الدينية، إذ ثمة فرق إنسانية رحبة تضم البشر مهما كانت تنوّع دياناتهم و أعراقهم و أفكارهم..الخ، لهذا استطاعت (فطمة) أن تتجاوز حدوداً وضعتها السلطة الأبوية، وأصغت إلى نداء داخلي خفق به قلبها المؤمن، الذي تمكن من نشر المحبة والتعاطف، لهذا لن نستغرب إصرارها على تعليم (سالم) أبيات عربية، وقد خشيت أمه الجاهلة **"أن ابنها يردد أشعاراً عربية، فيها كلام خالي من الخمس**

والتمر ورزق الله للجميع (يرد زوجها) **هذا قرآن ..دين الإسلام هذا..سيفسدون ابن اليهودي.."(19)**

يفسر فعل التعليم الذي قامت فاطمة بتقيصه (أي بالإفساد) لهذا يشعر سالم بأنه أشعلت **حريقاً في الحي اليهودي** مع أنها لم تفعل شيئاً سوى تعليمه القراءة والكتابة. لكن الرُّهاب من هيمنة ثقافة الأكثرية المسلمة وضياع هوية الأقلية اليهودية وذوبان خصوصيتها يدفع الأب إلى إيقاف تعليم ابنه ومنعه من زيارة (فاطمة) التي أقلقها هذا الخوف، وآلمها أن يُساء فهمها. فقررت الحوار مع والد (سالم) لعلها تسهم في بناء جسر مشترك بينها وبين العائلة اليهودية، تؤدي إلى تشويه صورتها، أو بالأحرى صورة ثقافتها. ومن أجل ذلك قامت بمغامرة، لم تقم بها مسلمة من قبل، حتى تحطم الحواجز، التي أقامتها الأوهام بين الأنا والآخر. فحاولت أن تبني جسرا بينها وبين الآخر عن طريق زيارة الحي اليهودي. وتبيّن أن المعرفة تنفي أي سوء تفاهم بينهم. لهذا تقول له "**أعتقد أنك غاضب من قراءته لتعلم العرب، بدا أنه فوجئ بقولها. تمتم بضع كلمات، كأنه يرتبها لتكون أقل إزعاجا. سأقول لك الحقيقة.. أنتم مكانتكم غالية وكبيرا عندنا، وأبوكم على رأسنا وعيوننا، والمسلمون كلهم سادتنا، ولا نقول لهم: لا أبدا..** (لكنه) **حدثها عن رغبته في عدم تعلم** (ابنه) **القرآن.** أوضحت له "**ما درّسته، هو علوم في اللغة العربية، حتى يعرف القراءة والكتابة. أنا أعرف أنه يهودي، لكم دينكم ولنا ديننا. لا توجد مشكلة كلنا من آدم وآدم من تراب. اللغة ليس فيها دين فقط، فيها تاريخ وشعر وعلوم أقول لك، والله، توجد كتب في رفوف بيتنا، لو قرأها المسلمون سيحبون اليهود، ولو قرأها اليهود سيحبّون المسلمين."(20)**

يلاحظ أن اليهودي تحدث بلغة المجاملة، التي تعلي من شأن الذات الإسلامية (مكانتكم غالية وكبيرة، بوضعهم على رأسنا وعيوننا) لكن سرعان ما تتحول إلى لغة تعظيم، وتستصغر شأن اليهود (**المسلمون كلهم سادتنا**) بل تجسد رضوخ الآخر بإرادته، إذ يسمع المتلقي صوت الآخر عبر صيغة جماعة المتكلمين تعلن ذلك **(ولا نقول لهم: لا أبدا...)**

وقد تميّزت لغة الحوار، التي استخدمتها فاطمة، باحترام خصوصية الآخر، **لكم دينكم ولنا ديننا**، وهي تستمد لغتها من مرجعيتها الدينية، التي بدت منفتحة، قادرة على تعبير وعي الذات والآخر معا. لذلك تمكنت من تجاوز لغة مألوفة في مجتمع متخلف، يحكمه الجهل، ويشوه علاقاته. فقد أعلت شأن الثقافة، وبيّنت دورها التنويري في إرساء مشاعر المحبة بين البشر سواء أكانوا مسلمين أم يهودا. ثم أكدت انطلاقا من تلك المرجعية حقيقة وحدة الانتماء الإنساني ووحدة المصير **كلنا من آدم وآدم من تراب**، حتى تؤسس لثقافة تنبذ لغة الاستعلاء على الآخر المختلف، وتتمكن من التأثير فيه، لهذا تغلغلت هذه دلالات لغتها المنفتحة ضمير الأب وعقله، فوصف كلامها بـ "**العالي، يدخل القلب ويزن العقل.**"

أسهمت هذه اللغة الحوارية التي تحترم خصوصية الآخر في إلغاء التعصب والرفض والخوف بين الأنا والآخر. لهذا وافق الوالد أن تتابع (فاطمة) تعليم ابنه، قائلا "**ما تريدينه افعليه، علّميه الذي ترغبينه، أنت سيدتنا، عيوننا وتاج رأسنا.**"

ما يلفت نظر المتلقي في لغة الآخر هو شيوع لغة المجاملة النمطية، التي تدعي للذات المسلمة، إذ تعترف الأقلية بتبعيتها لها، حتى تستمد

الحماية من الأكثرية، فتتبدد لغة العقل التي استخدمها في مدح (فاطمة)

تبلغ حماسة الروائي لوجهة نظر بطلته، أثناء حوارها مع اليهودي، درجة غير مقبولة، فلا يكتفي بتبني صوتها من قبل الآخر (والد سالم)، بل يبالغ في تصوير تأثير منطقها عليه، حتى إنه يوافق على أمر يتجاوز حدّ المشاعر، التي تكاد تكون متأصلة في أعماق كل أب، ينتمي للأقلية، إذ يدهشنا أن يرضى بتغيير ابنه (سالم) لدينه، وضياع خصوصيته! **فهو "لا يمانع حتى لو أصبح مسلماً."(21)**

يحس المتلقي بلغة تهيمن على الآخر، وتمثل وجهة نظر الذات (فاطمة) التي هي، فيما يبدو، وجهة نظر المؤلف، أسقطها على لسان بطلته، مما أفقد العلاقة روح الندية بين (الأنا) المسلمة والآخر اليهودي! مما أفقد الرواية حياديتها أي موضوعيتها، التي بذل الروائي جهده لتأكيدها، إذ ليس من المعقول أن يغيّر رجل رأيه في أمر يمس صلب عقيدته بعد حوار قصير مع فتاة مسلمة! صحيح أن الحوار يمدّ جسور تواصل وتفاهم بين (الأنا) والآخر، لكن لن يلغي دين الآخر وخصوصيته، التي تربى عليها زمناً طويلاً!

ومما تجدر الإشارة إليه أن المؤلف لم يكرر هذه الحملة الانفعالية، التي تعلي من شأن الذات على حساب الآخر، بل حاول عبر سيرورة أحداث الرواية وتفاعل شخصياتها المنتمية للثقافتين الإسلامية واليهودية أن يؤكّد إمكانية تواصل هاتين الثقافتين، فقد نجح الروائي بمده الواقعي والرمزي، حين ابتعد عن لغة الهيمنة والإلغاء.

وخير دليل على عدم شيوع اللغة الإقصائية في العرض المشهدي، فقد كشف الحوار حقيقة الآخر وطرد الأوهام عنه، وبالتالي أسهم في تأسيس علاقة معافاة بين الأنا والآخر، تقوم على المعرفة، لهذا بدت الأم اليهودية، على نقيض زوجها، غارقة في جهلها، تسيطر عليها لغة الكراهية، التي تنفي المخالف لها عن جادة الإيمان، حتى إنها تصف المسلمين بـ"**الكفار الملاعين**" لتنفث عبر لغتها مشاعر العداء والرفض، مما يفصح عن رهاب يكبر في أعماقها، يغذيه الجهل والبعد عن التواصل الإنساني والحوار، مثلما يغذيه إحساس الانتماء للأقلية، وبذلك لا نستطيع أن نقول بأن المرأة أكثر تشدداً من الرجل، بل يمكننا أن نردّ مواقفها تلك إلى حياة العزلة المفروضة عليها في القرن السابع عشر

ومما يسجل للرواية أنها قدّمت امرأة (فاطمة) بصفتها شخصية رئيسية نقيضة للصورة النمطية للمرأة الشرقية، سواء أكانت يهودية أم مسلمة، لهذا استطاع الروائي أن يجسّد، عبر أقوالها وأفعالها، قدرة العقل المنفتح على التغيير، باعتماده على المعرفة والحب، وقد أتاحت لنا هذه الشخصية عبر فاعليتها معايشة آليات هذا العقل، الذي ينطلق من مبدأ التعامل الندي بعيداً عن لغة الاستعلاء، فهي تحترم ثقافة الآخر، وتنظر بندية له، فتهتم بأن تتبادل معه المعرفة، لهذا سعت إلى تعلّم لغة اليهودي (العبرية) مثلما علّمته العربية و"**بعد أقل من سنة أجادت قراءة العبرية، قالت لي بأسلوبها المحبب لدي: لو تفضلوا أو تتكرموا وتعلّموني الشريعة اليهودية، لأعرف هل توافق ما قرأته منها ومنها في الكتب العربية! قلت: لم يبق، بعدها، إلا مناقشتك الحاخام نفسه. ضحكت: أنتم أبناء عمومتنا، وأحبتنا في الله، وجيراننا**"(22)

تنطلق الشخصية المنفتحة لغة متسامحة تأسر المتلقي، حين تبعد عن نفسه الغيرة على المزاح بين المختلفين، وتجعل الاختلاف موضوعاً له "**لم يبق، بعدها، إلا مناقشتك الحاخام نفسه**" مما يشيع جو الود والتفاهم، ويبعد الخوف والقلق عن الذات والآخر!

إن لغة التسامح تفتح عيني المتلقي على حقائق تاريخه وثقافته - غالباً ما يتمّ السكوت عنها، تجعل اليهود شريكاً فعلاً في الحضارة الإسلامية، التي لم تعرف اضطهاد الآخر، وبذلك يبدو اليمن مكاناً للعيش المشترك، الذي يستطيع أن ينشئ أحاسيس إيجابية، تقوم على تقبّل الآخر واحترام خصوصيته، لذلك ازدهرت العلاقة بين الشاب اليهودي والفتاة المسلمة في ظل ثقافة تعزّز أواصر المحبة وعوامل اللقاء لا العداء، مما أدى إلى انتعاش أواصر قرابة روحية، نسجتها المرجعية الدينية، فنجد الشخصية المتدينة (فاطمة) تعترف بقرابة اليهود **"أنتم أبناء عمومتنا"** وتجعلها قرابة إنسانية، تعزّز المحبة بين الناس جميعاً، وبذلك تؤدي القرابة الجغرافية إلى قرابة روحية، خاصة حين يصبح الدين عامل توحيد بين البشر لا تفريق **(أنتم أحبتنا في الله، وجيراننا)**

يسعى (علي المقري) إلى رسم نمط جديد لشخصية المتدينة (فاطمة) فلم نجدها في الرواية العربية، تجسّد الانفتاح على أصول الدين (القرآن، الحديث) وبعض تفاسير الفقهاء المتنورين، وبفضل هذه المرجعية عاشت المرأة المسلمة حياتها متسامحة مع الذات والآخر، لهذا استندت إلى فتوى لأبي المعارف بهاء الدين الحسن بن عبد الله، التي تحلّل زواجها من شاب يختلف معها في الدين، لهذا تقول **"قراري هذا وصلت إليه بعد أن درست أقوال الشريعة، ورأيت فيها بحر الاختلاف يجمع علماء الإسلام دون القتل، وكان دليلي لقراري الإمام الجليل (أبو حنيفة) الذي أبهجني بإجازته للمرأة البالغة الراشدة بتزويج نفسها دون ولي أمر، وزادني سروراً المجتهد اللبيب أبو المعارف بهاء الدين الحسن بن عبد الله بفتواه المدونة في التصاريح المرسلة التي يجيز فيها للمرأة الزواج من يهودي أو نصراني"**(23)

يحس المتلقي أن الفتاة المسلمة تبني قرارها في الزواج بيهودي، وهو ما ترفضه التقاليد، على أسس معرفية، فتطلع على وجهات نظر مختلفة اختلافاً شاسعاً (بحر اختلاف) وقد تحوّل هذا الاختلاف إلى رحمة، إذ استطاعت أن تختار منه ما يناسبها، دون أن تخرج عن مرجعيتها الإسلامية، لهذا لجأت في مسألة زواجها إلى فقهاء عرفوا بمرونة التعامل مع قضايا المرأة دون أن يتجاوزوا أسس التشريع الإسلامي (القرآن الكريم) الذي يسمح للرجل بالزواج من كتابية، ولم نجد فيه نصاً يمنع المرأة من ذلك! وبذلك وجدت المرأة المثقفة في الإسلام داعماً لها في تحررها، على نقيض ما يشاع من قهر الدين للمرأة! فعايش المتلقي بفضلها حيوية التعامل مع الموروث الديني، مما أسس للغة منفتحة على الحياة والإنسان! تنطلق من فهم حقيقي لروح الدين، الذي يخاطب الناس كلهم بغض النظر عن دينهم وعرقهم **"يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا، إن أكرمكم عند الله أتقاكم"**(24) وبذلك يبيّن النص، الذي يعدّ أهم مرجعية للمسلمين، أن التنوع والاختلاف وسيلة تعارف وتعرف وانسجام لا عداوة وكراهية، لهذا احتل التقي مكانة عليا في القرآن الكريم لامتلاكه صفات حميدة، تقرّبه من الله مثلما تقرّبه من البشر، وبفضل هذه الروح استطاع الشعبان تجاوز التقاليد المتخلفة، التي تقيم هوة بين الذات المسلمة والآخر.

لقد أقامت البطلة (فاطمة) حياتها على هذه المرجعية الإسلامية، وجسّدتها فعلاً وقولاً، لهذا رفضت الرضوخ لتقاليد تقهر الآخر وتعزّز استعلاء الذات عليه، وأصرّت على سالم (الممنوع من الركوب أمام مسلم) أن يركب الحمار أمامها، عندئذ انتابه مشاعر لم يعرفها من قبل **"شعرت أنني في حلم، لم أتخيل، في يوم، ظهوري على مركوب أمام مسلم، فكيف أصدق أنني أمضي أمامه راكباً بوجوده ورغبته، لما وقد**

صارت مسلمة زوجتي، فإنني لست في حلم، بل في أكبر حلم"(25)

قدّمت لنا هذه الرواية تجربة فريدة في معالجة إشكالية (الأنا) والآخر إذ أزالت الأوهام والأفكار المشوهة التي تعشش في المخيلة، بعد أن أخضعتها للمعايشة اليومية، مما أتاح الفرصة لربط فكر الشخصية بسلوكها، إذ انعكس لديها الفهم المنفتح للدين عبر مشاعر الحب، والابتعاد عن مشاعر التميز والاستعلاء. وبذلك جسّدت لنا الرواية انتصار الإنسان على عادات عمياء تمعن في اضطهاد الآخر! فيعيش المتلقي برهة تكاد تكون استثنائية في حياته، يقصي الفكر المنفتح النابض بالحب على المشاعر السلبية، وينبذ عادات متخلفة، تسيطر على بعض أفراد المجتمع، وتؤدي إلى تشويه الحس الإنساني، مثل تحريمها على اليهودي ركوب الحيوان أمام مسلم، وحين تتساهل تسمح له بالركوب، بعد أن تقيّده بشروط سخيفة (إذ تحدد نوع الحيوان (الحمار) الذي يركبه، وتشترط ألا يكون ذلك أمام المسلم...) وقد واجهت البطلة مثل هذا الانغلاق الفكري، وانتصرت لقيم إنسانية تزيل التوتر وسوء التفاهم بين (الأنا) المسلمة والآخر اليهودي!

يبدو حضور الشخصية النسوية (فاطمة) أشبه بحضور ملاك حارس لقيم عليا، فقد أشاعت قيم الحب والانفتاح في فضاء الرواية لكن ما إن تموت، حتى تغيب معها هذه القيم التي تعزّز التواصل الإنساني الاستثنائي بين الأنا والآخر، لذلك تتحول حياة (سالم) بعد وفاتها إلى رحلة عذاب، فقد تكشّف لأهل القرية اليهود حقيقة أنها "مسلمة" لهذا تسمع زوجها يقول: **"حاولت أن أفهمهم أنها تزوجتني بعد اقتناعها أن ذلك لا يتعارض مع الإسلام، وأنها لم تطلب مني أبدا تغيير ديني، بل لم تسألني في أي يوم: ما هو ديانتك"**

يكتشف (سالم) المتعصبين من اليهود، أنهم ضيقو الأفق، يرفضون الفكر المنفتح الذي عاشته (فاطمة) ويبيّن لهم أن طريقها لم يكن سهلا، إذ بدت متمردة على المرجعية الاجتماعية، في مجتمع تقليدي، دون أن تتمرد على المرجعية الدينية، التي اتخذتها نقطة انطلاق في بناء حياة جديدة، وبذلك لم تبدأ من الصفر في علاقتها مع الآخر، بل أتاحت لها ثقافتها العميقة البحث عن سند شرعي لزواجها، دون أن تلغي خصوصية زوجها (اليهودي)، وقد ألمح الراوي أنها احترمت هذه الخصوصية حتى آخر لحظة في حياتها! وكانت سندا معنويا وفكريا لزوجها (سالم) لذلك لن يستغرب المتلقي شعوره بالضياع والوحدة إثر وفاتها، فقد حاصرته مشاكل اجتماعية، نتيجة تعرّفه على الوجه المتعصب للناس، ولكن ذكرى فاطمة وأفكارها المتسامحة، صاحبته، وأنقذته من شكوك إيمانية، مما شجعه على المضي باتجاهها **"أعني دخول الإسلام ليس لأنني أعتقده دينا، بل لأنني أردت حمل صفة منها، صفة دلّتني إليّ، فاختارتني زوج حياة وأمل"(26)**

يخاف الروائي أن يظن المتلقي بأن إسلام بطله إسلام تقليدي، لهذا طمأنه بأن رغبة بطله في التواصل الروحي مع فاطمة بعد وفاتها هي التي دفعته ليؤمن بدينها، فيصبح امتدادا لها في صفاتها (التسامح والمحبة والعطاء) هنا يحس المتلقي بقلق يعانيه الروائي، فهو يريد أن يجعل إسلام بطله بعيدا عن المعتقد، قريبا من صفات وقيم جسّدتها (فاطمة) وبذلك يفصل بين الدين كمعتقد وبين صفاته السلوكية، مع أن القرآن الكريم لم يعرف هذا الفصل، لهذا كان يوجّه خطابه دائما إلى **"الذين آمنوا وعملوا الصالحات"** وبذلك يجسّد الروائي قلقا في فهم الإسلام، إذ يبني (سالم) سلوكه لا معتقده، مع أن الإيمان في الإسلام هو ما وقر في القلب وصدّقه العمل،

كأن المقري يريد أن يمسك العصا من الوسط، فلا يلغي عقيدة بطله اليهودي، ولا يحرمه من السلوك الإسلامي، الذي جسّدته (فطومة).

يلاحظ المتلقي أنه مع موت البطلة يدأب معاناة (سالم) من التعصب، الذي تجلى لدى الأفراد والمؤسسات معاً، لكن الفجر أنه أعلن إسلامه رغبة في التواصل مع صفاتها، التي لا تعرف الموت. فوجد فقهاء الظلام لا يقتنعون بإعلان (سالم) إسلامه، فيفرضون بعض التعاليم عليه، لذلك يقول: **"كان كل همهم تغيير اسمي، والتأكد من ختاني أو تجديده أو فحص زناري، وحفظ المذهب الذي سأصبح تابعا له.. لو تكرمتم وتفضلتم علينا بالسماح بتسميتنا عبد السلام أو عبد الودود، أو عبد الحبيب، سيكون هذا من رحمتكم وعطفكم علينا."**(27)

فسح الروائي المجال بعد وفاة (فطومة) لأصوات فقهاء الظلام، الذين هم يشكلون نقيض لقيمها. فهم يهتمون بالشكليات، حتى إنهم يتمادون في قهرهم للإنسان (سواء أكان مسلما أم غير مسلم) إذ يحرم (سالم) من ممارسة حريته حتى في اختيار اسمه بعد إسلامه. فهو يريد اسما يقربه من روح فطومة المحبة المسالمة (عبد السلام، عبد الودود، عبد الحبيب) لكنهم يرفضون رجاءه، فقد أرادوا أن يعبثوا عن فرحته بهدايته للإسلام، لهذا يفرضون عليه اسم (عبد الهادي) مضيقين على القيم الإسلامية السمحة لكن دخفري فطومة تمده من هيمنة هؤلاء الفقهاء، وتحرره من تلك الرؤية المتعصبة للإسلام؛ لهذا حين سألوه عن اسم المذهب الذي لقنوه إياه، بصفته المذهب الصحيح، وما عداه يعدّ باطلا، كاد أن يقول لهم إنه **"مذهب فاطمة"**.

لن تتغير الصورة المشوّهة للآخر إلا بفضح التعصب الذي يعززه فقهاء السلطان بين أبناء المجتمع الواحد، فقد اضطهدوا المسلمين الذين لا ينتمون لمذهب الإمام، مثلما اضطهدوا غير المسلمين؛ فقد **"فُرض عليهم ضريبة مضاعفة، مثلهم مثل سكان البلدان غير الإسلامية، كان الغازون يتصالحون معهم، ليبقوا في حالهم، مقابل دفع ضريبة العشر.."**(28)

يبقى المتعصبون من فقهاء الظلام الآخر المختلف (في الدين أو المذهب) وبذلك يتجاوزون أحكام الدين السمحة، فيبدون في هيئة جباة للأموال لا دعاة للدين والقيم العليا، التي يجسدها، وبذلك يبرز هؤلاء الفقهاء لأصحاب السلطان المعولين على تعاليم الدين الإسلامي، ليمرروا بأكبر قدر من الضرائب؛ لذلك غيّر الروائي اسم هؤلاء القاتلين، الذين يقاتلون المسلمين، ويضطهدونهم، لكونهم لا يشركونهم المذهب، ولقّبهم بـ(**الغازين**) ليؤكد على الدلالة السلبية، التي يستحقون حملها.

يعيش المتلقي سوء فهم تبرره القراءة المتسرعة للرواية. إذ نجدها توحي بصورة مشوّهة للذات في تعاملها مع الآخر، فقد يظن أن ثمة بعض التقاليد في القرية اليمنية، قد وصلت إلى حد لا معقول من التعصب، إذ يحرّم على الآخر اليهودي أحد أنواع الطعام **"أبي قال لي: إن اليهود لا يحق لهم أكل الحلوى العدنية."** فلعله لا يحق توحي لنا باستعلاء القرويين في اليمن على اليهودي، لكننا سرعان ما نكتشف أن هذا المنع ينطبق على فقراء المسلمين واليهود، مما يخلق إحساس مشترك من القهر لديهما، وبذلك يستنتج المتلقي أن هذا المنع لا علاقة له بالتقاليد، وإنما بالانتماء الطبقي، فقد وضّح له الصوت نفسه (الطفل سالم) لماذا منعت الحلوى عليهم **"شرح أبي ماذا تعني كلمة اليهود، وماذا تعني الممنوعات عليهم، وليس من بينها الحلوى العدنية طبعا: هذه الحلوى تجلب من عدن، هي مرتفعة الثمن، ولا يأكلها إلا الإمام وعمّاله وحاشيته،**

لا يستطيع الحصول عليها لا اليهود ولا المسلمون."(29)

لقد وحّد القهر والانتماء إلى طبقة واحدة بين المسلمين واليهود، لهذا يشترك الفقراء من كلا الجانبين الحرمان من الحلوى المدنية، التي هي في متناول الأغنياء من أصحاب السلطة، وبذلك يتجسد الاستبداد السياسي عبر قهر اجتماعي يمارس على الإنسان بغض النظر عن دينه.

تنتمي (فاطمة) إلى الطبقة الوسطى، التي بإمكانها أن تتعلم، لهذا استطاعت أن تعيش علاقة متميزة مع الآخر، في حين نجد أن الحياة القاسية التي يعيشها الفقراء من المسلمين، تغرقهم في غياهب الجهل، مما يدفعهم لاضطهاد غيرهم تعويضاً عن حرمانهم، لهذا يصف والد (سالم) المسلمين "**هم طيبون، لكنهم صاروا قساة كضريبات سكاكينهم على اللحمة، رغم أنهم مثل اليهود، جميعنا تحت مقصلة واحدة تهددنا يومياً بالإعدام."(30)**

إن السمة الأصلية التي يصف اليهودي بها المسلمين هي (الطيبة) أما القسوة فتبدو طارئة عليهم، وهي بسبب معاناتهم من الاستبداد والفقر، لهذا استخدم فعلاً ينتمي للصيرورة والتحوّل (صار) ورغم هذا التحوّل مازال ثمة ما يجمعهم باليهود، فكلاهما يعانيان تسلط الاستبداد والقهر الطبقي وعدم الأمن، لهذا يحس المتلقي بسيطرة لغة العنف على حياة المسلم الفقير واليهودي (ضربات السكاكين، المقصلة، الإعدام)

لكن المتلقي يلاحظ أن الروائي يسعى إلى مقاومة هذه اللغة، التي تؤسس للعداوة ولبناء صورة مشوهة للذات وللآخر، فأنطق (فاطمة) بلغة الحب، التي يتسع صدرها لكل الناس، لهذا حين ترسل رسالة تهنئ فيها سالم بالعيد، تجدها تهنئ "**جميع الملل والنحل، ومن لا ملة له**" وتتمنى لهم جميعاً "**سلامة الأيام وبهجة الدهر.**"

وقد عزز الروائي حضور هذه اللغة الإنسانية، التي تبني جسور التفاهم بين الأنا والآخر، فجعلها تتناسل على لسان الجيل الجديد، الذي اتخذ من (فاطمة) قدوة يترسم خطاها، لهذا يخبر ابنه (سعيد) والده بأنه تزوج من فتاة مسلمة (ووالدتها يهودية) قائلاً "**تزوجت على طريقتك مع أمي فاطمة، قالت لي: زوجتك نفسي، فقلت: قبلت"** فيصحح له والده قائلاً "**ليست طريقتي، هي طريقة أمك، وحدها، طريقة فاطمة."(31)**

إن هذا الرفض على لغة فاطمة وطريقتها المنفتحة في التفكير والحياة أشاع روح التسامح في الرواية، صحيح أن وفاتها أدت إلى ظهور الفكر المتعصب، لكن زوجها (سالم) بدا حريصاً على تبني أسلوبها في الحياة وطريقتها في التفكير والسلوك، كي يشيع التفاهم ويعزز جسور التواصل الإنساني بعيداً عن الانتماءات الضيقة، لهذا عني بتربية حفيده وعلّمه ثقافة الانفتاح واحترام كل الأديان والمعارف، فلا يفرّق بين اليهودية والنصرانية والكونفوشيوسية، والأساطير البابلية والإغريقية والآداب العربية والفرنسية والهندية، وبذلك لم تمت أفكار فاطمة بموتها، فقد حمّل أمانتها الأجيال، التي انتمت إليها.

دور الجمال في حل إشكالية الأنا والآخر

حين يعيش المرء الانفتاح الثقافي في تفاصيل حياته اليومية مثل (فاطمة وسالم) سيتخلص من عدوى حواء التعصب، وستفتح روحه على الجمال في الحياة، فينطلق دون أن يحس بلغة الحب متجاوزاً كل الحواجز، التي تقف بينه وبين أخيه الإنسان، فلا ينظر إلى ما يميّزه عنه، بل إلى ما يجمعه، وهكذا يبدو الجمال منقذاً من كراهية المختلف، موحّداً لمشاعر البشر وأذواقهم، حيث

تتجاوب النفوس لندائه، حتى الرموز الخاصة التي نتخيلها خاصة بالدين اليهودي (النجمة السداسية) نجدها جزءا من ترييسات القمريات في البيوت اليمنية (32) وقد ألفها المسلمون، وشاهدوا فيها شكلا فنيا، بعيدا عن الدلالة السلبية الملصقة على إيحاء واحد لهذه العلامة! خاصة أن بعض الباحثين قد أكد أن هذه النجمة مثّلت جزءا أساسيا في ترييسات الحضارات الشرقية قبل ظهور اليهودية.

وهكذا أسهم الفن الجميل في وحدة التأثير في مشاعر المسلمين واليهود، مثلما أسهم الغناء الجميل، الذي وجدناه عبر التناص الشعبي، الذي يلمح إلى اتساع صدر الفن لمشاعر الحب بين الناس، بعيدا عن انتمائهم الديني، لهذا وجدنا الغناء يؤدى باللغتين (العبرية والعربية) وقد أكّد المغني (حاييم) أنه **"لا يوجد شيء اسمه فن يهودي، أو فن عربي، يوجد فن فقط، فن أو لا فن."**(33)

لعل الفن الصوفي أكثر الفنون التي تجسد هذه الروح المحبة، التي تسعى للجمال بعيدا عن الانتماءات الضيقة، فهو أحد العوامل التي تؤسس للجمال المتفرد، الذي يشيع جوّ الانفتاح والتفاهم، لهذا تقاسم المسلمون مع اليهود حب الشاعر المتصوف اليهودي (سالم الشبزي)(34) الذي عاصر الفترة التاريخية التي جرت فيها أحداث الرواية. وبذلك يعزّز الروائي جماليات فضائه التخييلي بشخصية واقعية أجمع اليمنيون على حبه بغض النظر عن انتمائهم الديني.

وقد حاول الروائي أن يوحي لنا بأنه مخلص في روايته "اليهودي الحالي" للمرجعية الواقعية، لهذا عايش المتلقي فيها تنوعا في المشاعر والأفكار، فبدت إشكالية (الأنا والآخر) تتأرجح بين الود تارة والعداوة تارة أخرى، لذلك حين تتوتر العلاقة بين المسلمين واليهود، وينحرف الحوار بينهم، يأتي الجمال ولغة التسامح، التي تشيعها تلاوة آيات من القرآن الكريم فيزيل مشاعر العداوة بين المختلفين، وقد استطاع الروائي أن يدهش المتلقي، ويخالف أفق توقعه، حين يجعل الفاعلية في إزالة التوتر من نصيب اليهودي (سالم) الذي يتلو آيات من سورة المائدة، تتحدث عن معاناة موسى من قومه. فيقول المسلم (أبو قاسم) **"ما شاء الله، بارك الله فيك، وحفظ صوتك"**

يسجل الروائي حضور التناص القرآني بصفته الجمالية في المحتوى الذي يعترف بدين الآخر، وفي الإيقاع المؤثر، فيبدو عاملا مؤثرا في خلق أجواء التسامح بين (الأنا) والآخر، مما يوحّد المسلمين واليهود في إطار الإنسانية، فلا يعلي شأن الذات على حساب الآخر، إذ أكّد هذا التناص معاناة النبيين (محمد ﷺ وموسى ؑ) مع قومهم، حين قاما بتبليغ الرسالة السماوية!

وقد عيشت في الرواية شخصية الفنان المتمردة على المكان المغلق (الغيتو اليهودي) الذي يعزّز عزلة الآخر، ويخلق هوة بينه وبين الذات، فيهدّم جسور اللقاء بينهم، ليس في المكان وإنما في الروح. وبذلك تؤدي العزلة المفضية إلى عزلة جمالية، لهذا نجد المغني (حاييم) يرفض تغيير مسكنه المجاور للمسجد، والسكن في حارة اليهود، **"كونها بعيدة عن صوت المؤذن، (فهو) لا ينام إلا بعد أن يسمعه يردد تسابيح قبل صلاة الفجر."**(35) فهو لا يريد أن يلتحق بـ(الغيتو) حتى لا يخسر إحساس الجمال الذي يبثه فيه سماع صوت جميل، حتى لو كان صوت المؤذن!

وبذلك يصبح الجمال عامل توحيد بين البشر، إذ يجعله يحس الإنسان بمشاعر الحب والتسامح، فلا تقف الدلالة الدينية عائقا في التواصل معه، بل تمنحه نكهة خاصة، تجعله عامل جذب للآخر، فقد أسهم الصوت الجميل في

تقبل لغة التسبيح، التي تشكل معه عامل توحيد لذائقه الفنية، التي هي بوابة الروح؛ وبذلك يحس المتلقي أن هذه الرواية تؤكد أهمية رسالة الفن في هدم جدران الكراهية بين البشر، وفي فتح نوافذهم على أجمل المعاني والقيم، وبذلك ينقذ الجمال العالم، على حد قول دوستويفسكي.

الحواشي:

1. عصي المقري، اليهودي الحالي، دار الساقي، بيروت، ط2، 2011، (ط1، 2009) ص10
2. المصدر السابق، ص72
3. المصدر السابق نفسه، ص61، بتصرف
4. نفسه، ص27
5. نفسه، ص 101
6. نفسه، ص112
7. نفسه، ص97
8. القرآن الكريم، سورة آل عمران، آية64
9. د. كاملها أبو جبل، يهود اليمن، دار النمير، دمشق، ط1، 1999، ص158
10. المرجع السابق، ص156 - 157
11. اليهودي الحالي ص22
12. المصدر السابق، ص71
13. المصدر السابق نفسه، ص52
14. نفسه، 23
15. نفسه، ص32
16. نفسه، ص 77 - 78
17. نفسه، ص82
18. نفسه، ص11
19. نفسه، ص 13
20. نفسه، ص15-16
21. نفسه، ص17
22. نفسه، ص 21
23. نفسه، ص74
24. القرآن الكريم، سورة الحجرات، آية13
25. اليهودي الحالي ص83
26. المصدر السابق، ص102
27. المصدر السابق نفسه، ص107
28. نفسه، ص111
29. نفسه، ص24
30. نفسه، ص36
31. نفسه، الصفحة نفسها
32. نفسه، ص37، بتصرف
33. نفسه، ص46
34. http: www.bahd.net news6694.htmllk هو الحاخام سالم بن يوسف الشبزي (1619 - 1720) من اليهود، عاصر محنة مصر وعمل حياكةً ويكتب الشعر باللغتين العربية والعبرية ووضع كتاب الديوان الذي احتوى على 550 قصيدة، اختلف في إسلامه
35. اليهودي الحالي ص35

□□

مســـتويات الأداء اللغوي في الرواية العربية

د. صلاح صالح *

المنطلق أنّ الرواية مكوّنة من مادّة لغوية بحتة. والطبيعة اللغوية للرواية هي التي تدرجها في خانة الأدب قبل أي اعتبار آخر. وطبيعتها اللغوية تفرض على كاتبها أنماطاً متراكبة من التعامل اللغوي، تتراكب بتراكب العوالم المتخلّقة بواسطة اللغة على صفحات الرواية. ولا ضير من التذكير بأن امتياز الرواية على سواها من فنون القول يتمثّل في أن الرواية عمليّة تخليق جملة من العوالم الموازية للعالم الواقعي، عوالم كاملة قادرة على اكتساب الوجود، واكتساب القدرة على العيش في معزل عن العالم الواقعي. ولكن تلك العوالم الموازية أو البديلة، أو العوالم التي أعيد إنتاجها وتشكيلها روائياً، لا يمكن أن تكون موجودة من غير لغة، فتشكّلها عبر اللغة، تشكّلها الذي يتّخذ لنفسه حيّزاً مستقلاً عبر اللغة، هو الذي يمنحها الوجود، قبل أن تنضمّ إلى ذلك بقيّة الاعتبارات المضافرة اللاحقة.

ولأن العالم الموضوعي يفتقر إلى المحسوس ويقوم وجوده على مبدأ التباين والاختلاف تشكلت عوالم الرواية وفق المبدأ نفسه وإذا ما شاهد وجود عالم روائي قائم على مبدأ التجانس ومحو التباين، وإلغاء التنافر فلا شك في أن ذلك التجانس الافتراضي يشكل تعويضاً للنقيض لأهم ما يجعل الرواية رواية من غير أن يعني ذلك جعل العالم الموضوعي مرجعاً للعالم المخلوق روائياً ومن غير جعله معياراً ومنحه سلطة معيارية محاكمة الرواية والحكم عليها، وعلى ما خلقته من عوالم إذ يبدو قدر من الفن محكوماً بقوانين مستقلة عن قوانين العالم الواقعي مهما بدت وشائج التعالق بين الطرفين مترابطة وقوية فالعالم المخلوق بواسطة اللغة، تحكمه بشكل بسيطة قوانين اللغة التي يتشكل منها وجوده خلافاً للعالم الطبيعي المحكوم بقوانين الفيزياء والكيمياء والعضوية.

---

* كاتب، باحث ناقد، أستاذ جامعي من سورية.

ما يميّز الإنسان هو قدرته على النطق وممارسة الأداء اللغوي، بغضّ النظر عن مستوى الأداء. ولنا أن نزعم أن فن الأدب بأجناسه كافة هو مستوى عالٍ من مستويات الأداء اللغوي لدى البشر. ولنا أن نزعم بعد ذلك أن القصيدة تجسّد المستوى الأرفع من مستويات هذا الأداء، وتليها الأجناس الأدبية الأخرى. وقد قرّ في أذهان مشتغلين عديدين على الأدب، وفي أذهان منتجي الأدب نفسه، أن اللغة المستعملة في الأدب ليست غاية في ذاتها، بل هي مجرّد وسيلة لإنتاج النسق الجمالي عبر الأدب، وأن ما يجعل الأدب أدباً هو طريقة التنظيم التي تخضع لها الأنساق اللغوية المجتناة من الحقل الكلّي للغة، فيكون الأدب وفق هذه الرؤية نظاماً داخل نظام، نظاماً ثانوياً يستعمل نظاماً أوّلياً موجوداً قبله هو اللغة(1). وربما كان الجرجاني أول من ذهب هذا المذهب عبر نفيه وجود لفظة شعرية بحدّ ذاتها(2)، فاللفظة تستمدّ شعريتها من خلال انتظامها عبر النسق، أو من خلال الصلات الناشئة عن تجاورها مع سواها من الألفاظ الأخرى داخل النسق.

وإذا كانت اللفظة في القصيدة مجرّد وسيلة، وليست غاية، فمن الأولى أن تكون كذلك في الرواية التي تنشغل في إنتاجها عمليات العناية باللغة انشغالاً يقلّ، قياساً إلى العناية المعتمدة في إنتاج الشعر، على أساس أن ما يمنح الرواية صفتها الروائية يقع خارج اللغة، كجريان الأحداث، وعوالمها المتخلّقة روائياً، على سبيل المثال.

غير أن الطبيعة اللغوية للرواية، بوصفها وجوداً لغوياً متحيّزاً بذاته داخل صفحتي الغلاف، يقتضي من كاتب الرواية عناية باللغة توازي عناية الشاعر بلغة قصيدته، أو تفوقها في حالات عديدة، انطلاقاً من مبدأ مهمّ في نظرية الرواية، هو مبدأ الاختلاف ونفي التجانس عن العوالم المتخلّقة في الرواية، بحيث يأتي نفي التجانس اللغوي، وتباين مستويات الأداء اللغوي سبيلاً لإنتاج المعنى، أو إنتاج العوالم الروائية التي لا تقوم إلا على مبدأ نفي التجانس، وتقويض الانسجام والتناغم الذي ينشده الموسيقيّ، أو الرسّام، في حالات كثيرة، بينما يُعدّ التناغم قاتلاً لجوهر المسرح وجوهر الرواية على حدّ سواء.

الرواية إذن شكل فذّ من أشكال الأداء اللغوي القائم على مبدأ تعدّد مستويات الأداء، أو هي أطروحة في تعدّد اللغات، أو تعدّد مستويات الأداء داخل اللغة الواحدة، التي سمّاها باختين لغات، لا مستويات أداء(3). ولا تتأتّى أهمية الأداء اللغوي في الرواية الواحدة من خلال تعدّد المستويات، أو تعدّد اللغات فقط، بل تتأتّى الأهمية أيضاً من العلاقة الوثيقة بين طبيعة اللغة، وطبيعة الأشكال والبنى الثقافية المنتجة بواسطتها، فهذه العلاقة تتجاوز صيغة التعالق بين طرفين إلى صيغة التماهي، بحسب نظرية وورف - سابير(4). ويمكن أن نلمس التجسّد الفعلي لصيغة التماهي في آداب المهاجر الأمريكية التي أُنتجت بلغات مختلفة (إسبانية، وإنكليزية، وعربية، وفرنسية، وبرتغالية...) حيث تحدّدت طبيعة كلّ أدب، وتحدّدت سماته الجمالية، وقوانين إنتاجه، من خلال اللغة التي استُعملت في إنتاجه، ولم تتحدّد وفق العوامل الجغرافية والسياسية والزمنية التي خضعت جميعها إلى مقدار من التجانس الجغرافي، وتجانس ظروف العيش اجتماعياً وتاريخياً في تلك المهاجر.

نشأت الاختلافات النوعيّة بين أدب وأدب على أساس الاختلاف النوعي بين اللغات المستعملة في إنتاج الآداب، مع الإشارة إلى أن ترجمة تلك الآداب إلى لغة واحدة هي ترجمة تعجز عموماً عن محو صفة التجانس، وخاصة الشعر الذي تتحدّد خصائصه بطبيعة اللغة أكثر مما هي الحال مع بقيّة الأجناس الأدبية والرواية

التي يطغو على سطح التعامل معها أن جمالياتها هي الأقل تأثراً بطبيعة اللغة المستعملة في تأليفها. والأقل تعرّضاً للفقدان والتشويه في حالة الترجمة إلى اللغات الأخرى، نجد أنها تعاني المأزق ذاته الذي يعانيه الشعر المترجم وتنشأ الفروق بين الروايات المترجمة إلى العربية، مثلاً، على أساسين: الأول هو طبيعة اللغة التي كتبت بها الرواية أول مرة والثاني هو فرق المستوى الفني بين رواية ورواية بغض النظر عن اللغة الأصلية.

من الطبيعي أن يفقد الشعر العربي الموزون المقفّى وزنه وقوافيه عند ترجمته إلى أية لغة أخرى. ولا يمكن الذهاب بالمقابل إلى أن الرواية العربية تحتفظ بكل جمالياتها، أو تحتفظ بذاتها، إذا ما تُرجمت إلى لغات أخرى وهذا ما نلحظه جلياً في قراءة الروايات العربية باللغات التي تُرجمت إليها مهما كانت الترجمة أمينة ودقيقة. ولنضرب مثلين من عبارتي عنوانين فصلية، الأول عبارة "حكاية جُوا حكاية" من "مجاز العشق" لنبيل سليمان (5) إذ تصبح العبارة في الفرنسية مثلاً (une histoire est dans une histoire) وبعد ترجمة العبارة مرّة أخرى إلى العربية، في حال افتراض ضياع الأصل، أو الجهل به، تصبح العبارة العربية: (حكاية داخل حكاية، أو قصة داخل قصة) والفرق الدلالة واضح بين العبارتين، رغم اقتصار الاختلاف على مفردة واحدة، والثاني عبارة (حلمه ملمه) مقتطعة من عنوان "رشوم يصنّع الخيالات. ويكشف الأصوات الثلاثة، الأول صوت الجسد، ويوجز وصف الصوتين الثاني والثالث بـ الحلمة الملمسة المجسمة"(6)، في أحد عناوين فصول "مرسال الغرام" لفوّاز حداد، التي يصعب أن تجد مقابلها الدقيق في أية لغة غير عربية.

الرواية الواحدة المكتوبة بأكثر من لغة هي رواية نادرة عموماً في ذاكرة الأدب، غير أنها موجودة، فهناك روايات روسية مثلاً تستخدم شخصياتها عبارات بالفرنسية مثبتة بالفرنسية داخل الأصل الروسي بوصف النطق بالفرنسية واحدة من السمات الدالة على طبيعة الشخصية ومستواها الاجتماعي وطبيعة تطلعاتها وما إلى ذلك(7) ومن ذلك مثلاً رواية فرنسية مترجمة تضم عبارات عديدة بالإنكليزية والإيطالية، وصلوات باللاتينية، وأسماء قرى عربية(8) والمثال الأبرز في تعدد اللغات الموجودة في الرواية، بالإضافة إلى تعدد مستويات ذات اللغة الواحدة، ما نجده في بعض روايات سلمان رشدي، وفي فينيغنز ويك - يقظة فينيغنز لجيمس جويس، التي استعمل الكاتب فيها أكثر من خمسة وعشرين لغة، بما فيها العربية، على اعتبار ذلك بمثابة إنذار للفوضى التي كانت تلوح في أفق العالم الغربي، وخطة عمل تنادي بإمكانية بناء العالم من أنقاض الحضارات السابقة"(9)، ومن مقاصد ذلك في (فينيغنز ويك) إشاراتها المتكررة إلى التغيّر الدائم الذي ينتاب كينونة الإنسان في القرن العشرين، حتى "يصبح من العسير التعرّف على هوية الفرد الواحد، أو تعريفه وتحديده، ولغة القص تعكس بوضوح هذا التغيّر المستمرّ، وتتكوّن من لغة الألف باء - حروف الألف باء - التي تشتمل على تورية متدفقة، ومفهومات مهروسة مجروشة، وكلمات مطبوعة مختلطة، ويضطر جويس أحياناً إلى اختزال بعض الكلمات واعتصارها إلى مفهوم المشترك(10)

واللجوء إلى استعمال أكثر من لغة في الرواية الفنية الذكر، يأتي عاكساً لواقع التنوّع الثقافي الذي يعيشه أبناء العصر، وواقع التمازج الكبير لغوياً واقتصادياً وسياسياً في عالم العاصر، وعاكساً موازياً لسمات الشخصيات التي تستعمل لغة أجنبية في أحاديثها وحواراتها، على اعتبار ذلك شكلاً من أشكال إبراز جوانب إضافية من ملامح الشخصية المعنيّة ولكن استعمال اللغات المتعددة، لا مستويات اللغة الواحدة، يخرج عن نطاق هذه المساهمة المعقودة

حول مستويات الأداء اللغوي داخل اللغة العربية، وخصوصاً خارج النطق المحدّد لحوار الشخصيات، التي تبدو مختلفة باختلاف أدائها اللغوي.

مستويات الأداء

من المهمّ أن نميّز بين مرحلتين عاشتهما الرواية العربية بخصوص أدائها اللغوي. المرحلة الأولى هي مرحلة البدايات، ومعاناة التأسيس في عثرات النشوء وقلق البحث عن الكينونة والانخراط في السلسلة الثقافية القارّة وهموم الرسوخ... إلخ. وهذه المرحلة تخرج عن نطاق هذه المساهمة، ولكن يمكن الذهاب إلى أن لغة الرواية فيها عموماً كانت لغة محكومة بقدر كبير من التجانس الذي شكّل قناعاً، أو جداراً سلب رواية تلك المرحلة إمكانية الكشف عمّا يعتمل في دواخلها من تنوّع العوالم، وما يمكن أن تمور به من تنافر وصراع وجدل، على مستويي بناء الشخصيات وبناء العوالم الخاصّة بكلّ رواية. مع ضرورة تجنّب ممارسة العسف القائم على التعميم، إذ لا يجوز أن نحشر جميع روايات تلك المرحلة في خانة واحدة، وضمن آليّة واحدة في سياق استعمال اللغة.

والمرحلة الثانية هي مرحلة الرواية العربية الناضجة التي انتجت بعد هزيمة عام سبعة وستين، وهي ليست متجانسة من ناحية طرائق تعاطيها مع اللغة، أو من ناحية استثمار مستويات أدائها. ولكنها تقدم عدداً وفيراً من الأمثلة على تنوّع مستويات الأداء اللغوي بوصف ذلك سبيلاً لانفتاح تنوّع الشخصيّات وتنوّع العوالم، وبوصف ذلك أيضاً تجلّياً وانعكاساً، أو تعبيراً، لذلك التنوّع في الآن نفسه.

ونستطيع الذهاب إلى وضع الأداء اللغوي لرواية المرحلة الثانية في سبيلين أساسيين: أداء الشخصيّات، والصياغة الكلّية للرواية.

أ- أداء الشخصيات

يشتبك الأداء اللغوي للشخصيات الروائية بنظيره لدى شخصيات المسرح النثري، والتمثيل في علاقة فنّ ما بالفنون الأخرى بات يشكّل قناعة عن حاجة الدراسة، ولكن الإشارة مستحسنة إلى حالة التداخل المميّز القائم بين أجناس فنون القول، وخصوصاً بين الرواية والمسرح. ويصل التداخل حدّ التمازج عندما يعمد الروائي إلى سرد شخصيّاته بواسطة حواراتها الدالة عليها، والمعبّرة عن دواخلها، بدلاً من وصفها، واستعاضة السرد الضمني في كشف دواخلها، وتحليل تلك الدواخل، وما إلى ذلك. وعلى هذا الأساس تتنوّع مستويات الأداء اللغوي للشخصيّات، أو تتراتب تصاعدياً أو تنازلياً وفق تنوّع تلك الشخصيات، ووفق مستوياتها الاجتماعية والثقافية، ووفق حالاتها النفسية بحسب. وقد نبّه غير ناقد إلى دور الأداء اللغوي، أو دور اللغة في التعبير عن الحالتين النفسية والاجتماعية للشخصيّة، إذ فرّق ريتشاردز بين ما يسمّيه الاستعمال العلمي وما يسمّيه الاستعمال الانفعالي للغة (11) بينما نجد "أصحاب النظرة الاجتماعية ينظرون إليها باعتبارها شكلاً من أشكال السلوك الاجتماعي، ومن هؤلاء إم - لويس الذي يفرّق في وظيفة اللغة بين ما سمّاه الوظيفة التعاملية، وما سمّاه الوظيفة التعبيرية، وتبدو الأشكال الغلب للأشكال التعبيرية في التعبير الجمالي، فكلّ النص الأدبي تنفيس طاقة حرّكته الدوافع الجمالية كالشعر والقصة والدراما"(12).

ومن ذلك في الرواية غير العربية على سبيل المثال ما تصدّرت به (موبي ديك) تحت عنوان: فصل في الاشتقاق أعدّه معلم مسلول يعمل أمين المكتبة" حيث عُدّ ذلك المدخل اللغوي بمثابة الإعلان عن أن الرواية هي مغامرة في اللغة، قبل أن تكون مغامرة في واسع محيطات الأرض وعمقها، ولكن بحث تجسيداً لمستوى

الشخصية، من الناحيتين الثقافية والاجتماعية. وجاء ذلك بالتباين لاحقاً مع الأداء اللغوي (الانكليزي) لشخصيه وثني بداسي ... دي ... سبيل من الانكليزية ... وقد استطاع مترجم الرواية إلى العربية د. إحسان عباس أن يعكس ذلك الفرق بين مستويي الأداء ببراعة لافتة.

وتنوّع الأداء اللغوي وتراتبه، يتجاوز نطاق الدلالة على تنوع الشخصيّات، إلى التنوّع الذي تعيشه الشخصيّة الواحدة خلال نموّها الفنّي على صفحات الرواية، وأثناء تجلّيها في أطوارها، وأحوالها المتباينة، إذ لا يوجد بين الناس من يمارس أداءً لغويّاً أحاديّ المستوى، أيّاً كان مستواه الثقافي، أو الاجتماعي، فالفلّاح الروسي الأمّي حسب باختين "كان يصلّي لربّه بلغة (السلافية الكنسية) وينشد الأغاني بثانية، وفي أسرته يتكلّم ثالثة، وحين بدأ يملي على المعلم التمسب لتقديمه إلى مركز المنطقة، حاول التكلّم برابعة (بلغة رسمية سليمة هي لغة العرائض)" (13).

والإشارة ضرورية في هذا السياق إلى أن الأداء اللغوي للشخصية الروائية لا يتحدّد فقط بطبيعة الشخصية ومواقفها على المستويات الاجتماعية والثقافية والنفسية، بل يتحدّد أيضاً، وإلى درجة كبيرة، بطبيعة الآخر وطبيعة أدائه اللغوي، على أساس الطبيعة الحوارية للكلمة التي تتحدّد في معظم الأحيان، بكلمة الآخر، فـ"التوجّه الحواري للكلمة ظاهرة تتصف بها أية كلمة بطبيعة الحال. إنه الوضع الطبيعي لأية كلمة حية ... ذلك أن الكلمة في كل طرقها إلى الموضوع وفي كلّ توجهاتها إليه تلتقي بكلمة الآخر ... إن كلمة الحديث الحية تتوجه مباشرة، وبعظمته إلى الكلمة ... الجواب الآتية إنها تستثير الجواب وتستوقفه وتوضّح بتوجّهه ... فالكلمة وهي تتشكّل في جوّ المقول سابقاً، تتحدد ... بالكلمة الجوابية التي لم تُقل" (14).

ويؤكّد باختين في موضع آخر أن "المتكلّم لا يأخذ اللغة من القاموس، بل من فوق شفاه الآخرين، في سياقات الآخرين، وفي خدمة مقاصد الآخر" (15).

والروايات العربية التي حاولت استثمار تنوع مستويات أداء الشخصية الواحدة هي روايات قليلة أو نادرة، إذ نجد تنوّع الأداء قائماً عبر تنوّع الشخصيّات، ومن النادر أن نعثر على تنوّع الأداء، وتغيّر مستوياته في حوار الشخصيّات، ربما نجد أشكالاً وظلالاً له، حين تكون الشخصية شخصية عالم، أو أديب، أو باحث، كما في (مجار العشق) التي تعاين جانباً من شخصية الباحث فؤاد صالح الذي ينتقل فجأة من أقصى الجدّ إلى أقصى المزاح، ومن أقصى المزاح إلى أقصى الجدّ، ومن غير مقدّمات(16). لكن الأداء اللغوي المنسوب إليه في الرواية لا يعكس هذه الانتقالات عبر حواراته المنسوبة إليه مع بقيّة الشخصيات. وقريب من ذلك ما نجده في (البحث عن وليد مسعود) وليد الذي يؤدّي حواراته بلغة، وكتاباته الفنية الشعرية بلغة، ثم التسجيل الصوتي لرسالته الصوتية التي خلّفها لأصحابه مسجّلة على كاسيت في السيارة قبل اختفائه بلغة أخرى(17). ونجد مثل ذلك بنسبة أقل في (مدن الملح) وخصوصاً لدى صبحي المحملجي الطبيب الشامي الذي يتحدّث إلى أبناء الخليج بلغة ... و... ملاعبيه بلغة ثانية ... وإلى سرته بلغة ثالثة ... ويروّج لنظريته النفسية في الفلسفة والتاريخ بلغة رابعة.

ومما يمكن أن نسوقه بخصوص الأداء اللغوي تلك الروايات المكتوبة بألسنة شخصيّاتها ... حين يفرد المؤلف فصلاً تحتكر سرده شخصية مفردة ... والمثال الأبرز هو (الصخب والعنف) لوليم فولكنر التي ترجمها إلى العربية جبرا إبراهيم جبرا ... لكن جزءاً من المشكلة في ترجمته أن اللغة العربية المستعملة في الترجمة كانت لغة متجانسة إلى حد كبير، بشكل جعل

القارئ يتلمّس فروق الشخصيات بواسطة اعترافات وجهات نظرهم للحدث الواحد، وليس بواسطة لغاتهم، أو مستويات أدائهم اللغوي باستثناء الفصل المنسوب إلى بنيامين المعوّق عقلياً. ولنا أن نذهب إلى أن هذا التجانس اللغوي ظل نفسه في الرواية التي ألّفها جبرا على طريقة تأليف (الصخب والعنف) وهي (البحث عن وليد مسعود) ولم يخرج عن ذلك التجانس سوى الفصل الذي سجّله وليد على شريط كاسيت، وهو في أوج سُكره. فكان كلامه موازياً للكلام المنسوب إلى بنيامين المتخلّف عقلياً في (الصخب والعنف). ونعثر على هذا التجانس في (شرق المتوسط) التي تبادل سردها الشقيقان (رجب وأنيسة) مع فصل واحد سرده زوج أنيسة، من غير أن يتغير مستوى الأداء اللغوي تغيّراً دالاً يتناسب مع تغيّر السارد، أو تغيّر حالته من طور إلى طور، أو تغير وجهات نظره.

ب ـ الصياغة الشكلية للعمل الروائي.

إن الصياغة اللغوية العامّة للرواية هي التي تطرح مشكلات مستويات الأداء اللغوي العربي، أكثر مما يمكن أن تفعل الأنساق الحوارية المعقودة على ألسنة الشخصيات. فقد صار من الشائع، ومن المقبول أيضاً، أن تجري حوارات بالمحكيات العربية على مختلف ألسنة الشخصيات الروائية التي تنتسب إلى مختلف أقاليم المنطقة العربية، وبيئاتها المحلّية المسرفة في الضيق، من الناحية الجغرافية، على الأقل. ولكن استعمال المحكيات المحلّية العربية في بقيّة الأنساق، وخصوصاً فيما يتعلق بالصياغة الشكلية للرواية، يطرح لدينا مشكلات عمليّة تفضي ببعض الروايات إلى نفيها من الإطار الأدبي العربي، وإدراجها ضمن تصانيف أخرى، ولا تنحصر مشكلة الأداء اللغوي بواسطة المحكيّات المحلّية على استحداث حواجز لغوية وثقافية، داخل حيّز شاسع، على مستويي الزمان والمكان، وهو حيّز متجانس لغوياً وثقافياً منذ ما يزيد على ستة عشر قرناً. ولا تنحصر أيضاً على استنفار الحاجة للّغة إلى ترجمتها من محكيّة إلى أخرى، ومن محكيّة إلى عربية سليمة، بل تتجاوز ذلك إلى صلب الكينونة الأدبية للعمل المكتوب، الذي يقتضي إحداث عدد من الإجراءات الكفيلة بتقشيره من الاعتياد والألفة والابتذال، بوصف ذلك شرطاً من شروط فنّية النصّ وأدبيّة الأدب. لأن فكرة الأمانة القصوى للواقع، بما في ذلك الواقع اللغوي المخرّب، فكرة عاجزة عن تسويغ الاكتفاء بالتصوير الفوتوغرافي لذلك الواقع المكتظ بالقبح والركاكة، وكل ما يتنافى مع أي جمال.

وعلى أية حال، يمكن توزيع مستويات ممارسة الأداء اللغوي في الرواية العربية ضمن مستويات ثلاثة كبرى.

الأول: هو مستوى الأداء الفنّي للغة الرواية، ويتفاوت هذا الأداء من كاتب إلى آخر، ومن عمل إلى عمل للكاتب نفسه. ومن الطبيعي أن يكون التفاوت في مستويات الأداء الفني للّغة، هو الناظم الأكبر في الرواية، وفي سواها من فنون القول. إذ من غير الممكن أن يتمكّن الكاتب من المحافظة على سويّة واحدة في أعماله جميعها، على مستويي النوع والدرجة، وإذا ما استطاع كاتب إنجاز ذلك في أعمال عدة، فالسويّة الواحدة (الافتراضية بطبيعة الحال) تؤدّي إلى نفي الصفة الدرجيّة عنها، من خلال نفي التراتب، الذي ينشأ عن التفاوت بالضرورة. وعلى وجه العموم لا يثير هذا المستوى الفنّي قضايا تتخذ صفة المأزق، وإنما تندرج قضاياه في سياق معالجة معظم القضايا الفنّية المتعلقة بالفن الروائي، بما في ذلك قضايا لغة الرواية بطبيعة الحال.

ونجد في هذا السياق أمثلة وفيرة تزخر بها الرواية العربية المعاصرة، يمكن توزيعها في

اتجاهين رئيسيّين: الاتجاه الذي يجعل لغة الرواية غنية بذاتها، أو يجعلها دعامة أساسيّة من دعائم بناء جماليّات الرواية. وهذا ما نجده بوفرة قلّ نظيرها في معظم أعمال رجاء عالم، وخصوصاً في (حُبّى) التي يمكن عدّها عملاً عربيّاً فريداً من ناحية الطريقة الفنّية المعتمدة في بنائه الذي اعتمد خطّين سرديّين، يتقاسمان الصفحة الواحدة من صفحات الرواية، بما هو قريب من التناصف، بحيث يبدو للرائي أن المسرود في النصف الأدنى من كلّ صفحة مجرّد هامش للقسم المسرود في نصفها الأعلى، مع إمكانيّة عكس المسألة، فيكون النصف الأعلى مجرّد عنوان، أو رؤوس أقلام للمسرود في النصف الأدنى، على غرار ما رسّخه أدونيس بدءاً من قصيدة (إسماعيل). لكن واقع الحال غير ذلك، إذ يمكن عدّ كلّ من النصفين مستوى من مستويات تأويل النصف الآخر. ويُضاف إلى فرادة هذا العمل طرحه اللغوي، والمستوى الرفيع المعتمد في استعمال العربية إلى الدرجة التي يصعب فيها أحياناً تمييز لغة الكاتبة من لغة الأنساق المسرودة بواسطة لغة مقبوسة من تراث المتصوّفة العرب في الأزمنة القديمة، أو تشي بأنها منحدرة منها، كما في هذا المقبوس الذي لا يوجد في رسمه داخل الرواية ما يوحي بأنه نصّ مقبوس على سبيل التناصّ: "واعلم أن الأرواح جلّها قديم، إلا ما تخلّق من تزاوج خفيّتين، أو سرّيتين، أو تولّد عن التهجّر في المتعدّد دون الواحد. إن شئت تقليب قبائل عميقة وتقويم عرائسها فحمل الواحد شريك في العداء وفي العشق. فلا تكاد تجمع في ذات الحين ولا تجمع الخصم مع الخصم ولا المشوق مع المشوق ولا الحليف مع الحليف"(18). ويبلغ من حرص الكاتبة في (حُبّى) على أنها تخوض مغامرة في اللغة بالتوازي مع مغامرة شخصياتها الروائية في الحياة أنها روّست كثيراً من الأنساق بالحروف التي يبدأ منطقه من ... كما في (م هـ ...)

وكذلك (م ق ...) وقد ساقت ذلك على لسان إحدى شخصياتها: "... لا تدخل عليّ بغير إجازة ... في خراسي لغة هي من خطر عوالي، لغة في ... المخدعة ... عنوة من حجور مهجتها وربيتها في وحش لا ... له حتى تشمد لا تهدر ولا تقبل الإلفة مع حي"(19).

ونجد أداء قريباً من ذلك في أعمال إدوار الخراط، وحيدر حيدر، على سبيل المثال، لا الحصر، مع إثبات الفارق بين لغتي الكاتبين. فحيدر حيدر يستعمل لغة شعرية ... (مُشعرنة) لا ينقصها لكي تكون شعراً سوى الوزن وطريقة التسطير، بينما يعمد إدوار الخرّاط إلى استعمال أنساق لغوية وحشيّة ومهجورة، لا تستطيع رغبة الكاتب باستعراض معرفته باللغة تفسير تكرار استعمالها، بل يمكن الذهاب إلى أن القصد من ذلك هو جعلها تشي بغرابة الآثار المصرية العجيبة المدفونة في أعماق رمال الصحراء، مع الإشارة إلى أن تلك الأنساق تشي أيضاً بما كان قبلها في شعر عصور الانحطاط، كما في تكرار حرف ... في هذا المقبوس: "حرارة تمشي حياة ... تجرد ... وتموّج في رياح ... وموجة ... يبرّح بي ... إلى ... الحرير يحزّ في اللحم الحيّ"(20).

ويمكن أن نضمّ إلى هذا الاتجاه الأعمال الروائية التي تتضمّن بمقبوسات من النصوص العربية القديمة، وتدرجها في ثناياها، على سبيل التناصّ، كما في أعمال عديدة لجمال الغيطاني، في (الزيني بركات) التي شكّلت فيها الأنساق اللغوية المقبوسة من المرحلة المملوكية في تاريخ مصر وبلاد الشام، مكوّناً أساسيّاً من مكوّنات السرد. ونجد في بعض أعمال خليل صويلح استعانته بمقبوسات من النصوص النثرية العربية القديمة التي أوردها على أساس جعلها نوعاً من أنواع المثاقفة مع التراث العربي القديم، بدلاً من المثاقفة مع تراث الغرب.

بحيث جاءت المقبوسات في (بريد عاجل) معارف مطروحة لأبناء العصر عمّا كانت عليه حال البريد في الأزمنة الغابرة، ومن ذلك ما أورده من بريد هشام بن عبد الملك، كانت تحمل في طيّاتها رفع مظلمة عن أحد الرعيّة في الكوفة (أتاك الغوث إن كنت صادقاً، وحلّ بك النكال إن كنت كاذباً، فتقدّم أو تأخّر) وأخرى إلى عامله على العراق في أمر الخوارج. (ضع سيفك في كلاب النار) وثالثة إلى صاحب خراسان (داوِ جرحك لا يتّسع) ورابعة إلى عامله في دبير يفتقر بعد ترميم مدينته مستخيراً عبارة لسلفه عمر بن عبد العزيز (ابنها بالعدل ونقّ طرقها من الظلم) (21)

والاتّجاه الآخر الذي يحرص على تنقية لغته من الجماليّات المنحدرة إليها من جماليّات الشعر، بقصد إبراز بقيّة العوامل الأخرى التي تسهم في جعل الرواية رواية وبقصد الاقتراب قدر المستطاع من اللغة المستعملة في شوارع الحياة، بوصفها اللغة الأكثر تداولاً، من جانب، والأكثر استعمالاً في مسرودات العيش بمختلف مستوياته وأشكاله، من جانب آخر ويمكن أن نسوق في هذا الإطار معظم الروايات العربية المعاصرة التي يتشكّل منها المشهد الروائي، والثقافة العربي اليوم، كما في أعمال صنع الله إبراهيم، ونبيل سليمان، والطاهر وطّار، وغيرهم كما في هذا المثال المقتطع من (مرسال الغرام) لعوار حداد، الذي يتحدّث عن ظاهرة إغراق البلد بشهادات الدكتوراه، فالمسؤول الخطير الدكتور جيم. "حار عليها بوسائل عقائدية مشبوهة، من تلك الوسائل الدارجة التي سنّها مسؤولو الأحزاب الشيوعية، والأحزاب التقدّمية، والطلبة القدماء واليساريّون ذوو الميول التجريبية المقيمون في الخارج، والممثّلون الدائمون لاتحادات الطلبة في بلدانهم، ولـ استغلها وزراء ومديرو إدارات ومؤسسات للتخلّص من أولادهم النجباء الحاصلين على الثانوية شحطاً أو دفشاً بالقوّة. يرسلهم للدراسة منحة على حساب الصديق السوفيتي العظيم. وحين بعد تهافت كبار الضباط وصغارهم للحصول على شهادات الدكتوراه من البلدان الاشتراكية بلعبة التي أصبحت تمنح الدرجات العلمية بوفرة وبتسهيلات ملموسة (22)

والثاني: هو المستوى الذي يسعى فيه الكتّاب إلى استثمار قسط كبير من اللهجات المحكية المنحدرة من العربية الفصيحة، تحويراً، أو اختصاراً، أو عبر اللجوء إلى قلب أصوات اللغة وإستبدالها، بحيث يسعى أولئك الكتّاب إلى تذكير القارئ بالأصل الفصيح للمفردة المستعملة، أو يجلون اللبس عن بعض الكلمات التي ترسّخ في الأذهان أنها كلمات غير سليمة أو غير فصيحة، بسبب الإغراق في استعمالها ضمن أنساق اللهجات المحكية. بالإضافة إلى استعمال مفردات، وصيغ دارجة، لا يجد الكاتب في اللغة الفصيحة ما يقابلها، فيدرجها في الأنساق السليمة للغة، ويمكن أن يلجأ إلى وضعها ضمن أقواس، ليأتي وجودها في نصّه على سبيل الرواية المباشرة من الناحية النحوية، كما هو معروف. ومن أبرز الذين برعوا في ذلك يوسف أحمد المحمود: "كمن يقبّ مثل البارود المشتعل، تحقنه نار: إننا لا أكل جرجيراً من تحت تفضيح السواني وأقدام البنات، ويشطّ عليه ريال البقر، سواني الحدرة الشرقية وبناتها، وبنات الحدرة الغربية وسوانيها، ومثلهم حدرتنا بسوانيها وبناتها، موقّفات عليه، عصر كلّ يوم، كالنحل على شرويقة بيت يوسف، إذا ما فتحت، كلّ يوم / كلّ يوم، عشرون / ثلاثون امرأة وبنتاً، مشمّرات عن سيقانهنّ، طالعات نازلات في المزلقين، وراء قطفة جرجير وبقر بيت صالح يعسّس فيه، بين يوم وآخر، من الضحى إلى العصر، فما لا تدوسه قدم بشر، داسته أظلاف البقر، جرجيراً كلّ يوم إلى المزلقان لقطفه جرجير" (23)

والثالث هو مستوى الأكثر من استعمال الأنساق التي صيغت بكاملها بواسطة اللهجات المحكية التي شكلت في بعض الأعمال المصرية كامل النص الروائي، أو شكلت أنساقاً مستقلة بذاتها، كما في (خميل المضاجع) للميلودي شغموم، التي نقتبس منها هذا المقطع قبل أن نمضي إلى طرح بعض الأفكار الخاصة بجعل المحكيات المحلية وسيلة وحيدة للصياغة الكلية للرواية، مع ملاحظة أن الصياغة الكلية لـ (خميل المضاجع) كانت باللغة العربية السليمة، لكنني أكثرت من المقاطع الطويلة المسرودة بالمحكية المغربية، مع الإشارة إلى أنني اخترت المقطع الذي يمكن لغير المغربة فهمه بصورة ما، بوكم بعض المرّات ما يخمّ ما يحشم، أحمق الله يستر حدّو الله يستر كان حمق وسحّار سحّار كبير كان عايش في آخر أيامه غير واحد الحلوة وسط الضريس والقطوط والظلمة. كانوا الناس غير اللي لا باس عليهم، عيالات ورجال يهود ونصارى ومسلمين من جميع الجهات يدخل زبدة ادبال الفلوس، يخسرها كلها على القطوط، الفيران كان كيربيهم بيديه، كافلة ادبال الفيران، كل واحد كان المش باش يوكل القطوط ويشري الكتوب ادبال السحر، الله يستر، سمعت لحميرة وحمرت، إحنا في عار الله والنبي، بوكم الا دارها قبل ما تحدموا على راسكم انشتلوا، والله غير ادبيتلو عمرو يشي مقدّه ولا شاقور حلوه، يخليني وحدي مع فرقة ادبال الفراخ (24).

أما سهيل شدود في روايته الأولى (عليبر وتشميل مقدم كف) فقد استهلّ روايته بفصل من المحكية السورية في المنطقة الساحلية الواقعة بين طرطوس والدريكيش حسبما يشي بذلك هذا الفصل الذي يشي بعد بأن الكاتب قد التزم في بدء روايته كلها ما التزمه في فصلها الأول، لكن القارئ يفاجأ بأن بقية الفصول مشغولة بلغة عربية معتنى بها إلى درجة مميزة من غير أن يضيرها استعمال بعض المفردات المحكية أو التعابير الدارجة التي كانت قليلة الورود عموماً واللافت في هذا النص لسهيل شدود أمران يجبهان القارئ قبل أن يقلب الصفحة الأولى من الرواية

الأول أن كل نسخة من نسخ الرواية مرفقة بقرص مرن (سي دي) يحتوي تسجيلاً كاملاً للنص بصوت المؤلف بالإضافة إلى إرفاقه بترجمة ناجزة إلى اللغة الإنكليزية، وكأنه جزء من النص

والثاني هو العناية الفائقة بتشكيل المفردات من أجل أن يفضي رسمها إلى نطقها باللهجة التي أراد الكاتب استعمالها، وكأنه كان يدرك مسبقاً وجود صعوبة قصوى في قراءة نصه، حتى من جانب أبناء المنطقة نفسها وهذا ما حدث مع قراء كانوا يلجؤون إلى النص الانكليزي لمعرفة الدلالة الدقيقة لبعض المفردات، بدءاً من العنوان، بما في ذلك كلمة (كفّ) التي وردت من غير تشكيل، بحيث ذهب الظن قبل القراءة إلى أن المقصود بها اسم علم، أطلقه المؤلف على أحد أصحاب المقامات المدفونين داخل الأضرحة والقبب الوفيرة في المنطقة التي عني بها الفصل الأول من الرواية، لكن الكلمة كانت هي الفعل الناقص (كفّ) بحيث استدعى العنوان عنوان مسرحية أوزبورن (انظر إلى الخلف بغضب)، ولكن قراءة النص بدءاً من الفصل الأول، أشارت إلى خلاف ذلك، إذ اندرج في سياق الحنين الذي انتاب المؤلف المقيم في نيويورك "الموسيقى من كمنجة لوريّا نعل هم يرعى غ حلدي، وأصابعها مثل الحكي اللي الو معنى نسيل بـ رحل عواد كبريت... وع صبر وتشميل! أصابعه كلّ الحلو اللي ما اشترى لي إيه بيّي لما كنا بيانيس." (25)

لا بدّ من الاقرار بأن استعمال المحكيات المصرية بات يشكل ظاهرة، أو ما يشبه

الظاهرة وهي ظاهرة تبدو واحدة بالتسمي. ولا شكّ في أن معالجتها تقع خارج الاقتصار على رصدها ولحظها وعدها سببه أو عبئاً على الأدب وعلى المشتغلين بالأدب ولا بد من الإقرار بحث بين عصور الانحطاط وحالة التخلّف التقني الشامل، وتدخّل القوى الخارجية المستفيدة من التجزئة السياسية للمنطقة العربية. أمور لا تقف وحدها وراء نشوء اللهجات المحلّية العربية ولا تستطيع أن تنفرد بتفسير نشوئها وتنميتها قبل أن تصلح لتفسير استعمالها في إنشاء الأدب. ولنا في تاريخ آداب اللغة العربية غير شاهد على وجود أسباب موجبة استدعت تقريب لغة الأدب من لغة الحياة، أو مداناتها بها، بالاتساق مع الموقف الذاهب إلى أن معنى اللغة الحية يكمن في جريانها على ألسنة الأحياء الذين يرحمون شوارع الحياة الحية الآن، لا الحياة في الماضي.

ومن ذلك أن ولع العجّاج وولده رؤبة باستعمال الغريب المهجور من كلام العرب في مطلع العصر الأموي شكّل حائلاً دون انتشار شعرهما، وحائلاً آخر دون انتهاج المذهب الشعري الذي انتهجاه. ومن ذلك ما قاله صفيّ الدين الحلّي بشأن لغة الشعر

إنما الحيــــزبون والدردبـــيس

والطخا والنقاخ والعطلبـيسُ

والسبنتي، والحفلنس، والبهـ ......

والهيرس والطرقسان والعسطوسُ

لغـة تنفـر المسـامع منهـا

حين تروى وتشمئزّ النفوسُ

وقبيح أن يُذكر الوحشـيّ

منها ويُترك المأنوسُ

أين قولي: هذا كثيب قديمٌ

ومقالي: عقنقلٌ قدموسُ

أتراني إن قلت للحِبّ يا علـق

دري أنـه العزيـز النفيسُ (26).

ومن ذلك ما أورده شطاطكي الحمصي نقلاً عن ابن رشيق القيرواني، في مناقشة مسألة الشعر ولغته، من غير أن يذهب في ذلك مذهب الحلّي في الاقتصار على ضرورة هجر المهجور من لغة العرب

لعن الله صنعة الشعر ماذا

من صنوف الجهّال منه لقينا

يؤثرون الغريب منه على ما

كان سهلاً للسامعين مبينا

ويرون المحال معنى صحيحاً

وخسيس الكلام شيئاً ثمينا

يجهلون الصواب منه ولا يدر .....

ون للجهل أنهم يجهلونا (27).

لم يكن فن الرواية، قد ظهر بعد في آداب العربية بطبيعة الحال، ولكن إذا كانت هذه الدعوى قائمة في لغة الشعر، فكيف يجوز استنكارها في لغة الرواية وهي الأولى بالتقاط جميع ما يجري على ألسنة الناس، على اختلاف مذاهبهم ومستوياتهم الاجتماعية والثقافية على حدّ سواء، بوصفها الفن الألصق بمضارعة ما يجري في واقع الحياة اليومية، والتغويص في تفصيلها، وأدق دقائق تلك التفاصيل؟

من أسهل السبل التي يمكن للباحث التزامها هو التزام الموقف الوسط، والموقف الوسط هروب، وتلفيق، وتمييع مُشْرَعٌ لأي جدال أو صراع. ومع ذلك أراني في أحايين كثيرة ملزماً بتحديد وخصوصاً عندما تتعذّر إمكانية التطرّف والانحياز، أو تتسبّب في نفي أحد قطبي التنافر والصراع، على أساس أن نفي أحد القطبين يؤدّي ببساطة إلى موت جوهر

الصراع والتجادل، وفقل الصراع أو إنهاؤه، لا يفضي آخر المطاف إلا إلى الخمول والاستنقاع والركود، وغير ذلك من أقنعة الموت وحالاته المتناسلة في حياتنا الثقافية منذ ما يزيد على ألف عام.

من أهم أسباب تفاقم انتشار المحكيات المحلية، هو حاجة الناس إلى استعمالات ميسّرة للغة، وإلى اختراع تسميات لموادّ وأفكار تنتجها الحياة، وينتجها الآخر غير العربي، فيطلق هؤلاء البسطاء، وغير البسطاء عليها ما يرونه ملائماً من غير انتظار قرارات المجمع اللغوية في هذا الشأن، وما أكثر ما يكون قصد التسمية مجرّد السخرية الراشحة من إطلاق تسميات عليها، لكن كثرة الاستعمال تؤدّي إلى رسوخ التسمية المستعملة، بالإضافة إلى ما هو قائم بخصوص أحقيّة منتج المعرفة بإطلاق تسمياته على ما ينتجه، ولأن العرب أقلعوا عن إنتاج المعارف منذ ما يزيد على ألف عام أيضاً، تراهم مضطرين، لاستعمال تسميات الآخر الذي أنتج تلك المعرفة، بمختلف أجناسها، ومستوياتها، ضاربين عرض الحائط، بقرارات المجمع اللغوية التي لا تنعقد إلا في فترات متباعدة، ولا تتمتّع اقتراحاتها لتسمية المستجدّات بالاستجابات المنشودة، ومجرّد مقارنة بسيطة بين التسمية المستعملة في ميكانيك السيارات لدى ورش التصليح، وتسمياتها المقترحة لدى دوائر المركبات في بعض الوزارات السورية، يظهر حجم المفارقة.

لا يعني أن ما أسوقه بخصوص الحاجة إلى استعمال المحكيات قبولي بوجودها في لغة الأدب، على غرار وجودها في الأنساق التي سقت أمثلة منها، انطلاقاً من قناعتي بأن فنون القول قاطبة، بما في ذلك فن الرواية هي لغة قبل أي اعتبار آخر، وأن لغتها تخضع – أو يجب أن تخضع – إلى جميع ما يجعل الفن فناً، من عمليات غربلة وانتقاء، وإحداث انزياحات وخرق لغة، وإنتاج عوالم وأنساق لم تكن موجودة وتحليل وتركيب، وإعادة النحت وإعادة صياغة وغير ذلك مما هو معتمد في صناعة الأدب.

لا تصلح دعاوى السهولة واليسر وضرورة الالتصاق بالواقع، لتسويغ الإفراط في استعمال المحكيات وتدويرها، وتوسيع استعمالها من خلال اعتمادها في لغة الفن، فالمقبوس من (حميل المسلخ) يشكل نصاً لامحكيّته تواصله مع البيئات غير العربية، ويشكل المقبوس من نص سهيل شدود نصاً موازياً لامحكيته تواصله مع البيئات غير الساحلية في سورية، ومن ناحية السهولة واليسر، بدا لي أن الكاتب السوري المقيم في نيويورك، بذل في إنتاج فصله المنجز بالمحكية أضعاف الجهد الذي بذله في إنتاج بقية الفصول المنجزة باللغة العربية الفصيحة، ومن جهتي بصفتي قارئاً على صلة مباشرة باللهجة المستعملة في نص سهيل شدود، فقد بذلت أضعاف الجهد المعتاد في قراءة أيّ نص منجز بلغة عربية سليمة مهما كان جنسه الثقافي.

تناولتُ غير مرّة قضية استعمال المحكيات المحلية، ونشرت ما تناولته في الدوريّات وفي كتب سابقة لي، وما أذكره بهذا الشأن أذكره تجنّباً للتكرار الذي يبدو ألا مفرّ منه في هذا المقام، الذي يذكّرني أيضاً باضطرارنا إلى ترجمة شعر مظفر النواب المكتوب بالمحكية العراقية على الرغم من قربه الكبير من العراق على مستوى ما هو أعمق من الجغرافيا والتاريخ.

يتمثل أبرز المشاكل الناجمة عن استعمال المحكيات في الصياغة الكليّة للعمل الروائي في استفحال الحاجة إلى الترجمة، من محكيّة إلى أخرى، ومن المحكيّة إلى العربية، كما لو كانت العربية لغة أجنبية بالمعنى الدقيق للكلمة، وهذا ما جرى مع الكاتب والمخرج المسرحي فرحان بلبل حين اضطر إلى تعريب مسرحية (جوهر القضيّة) لناظم حكمت، عن

المحكية المصرية التي كانت المسرحية قد تُرجمت إليها، قبل تمكنه من عرضها. على الرغم من معرفة السوريين بأسرار المحكيات المصرية ومن ذلك أيضاً صعوبة اقتراح الرسم الإملائي المناسب، واستحالة الاتفاق عليه، وهذا ما نجده قائماً في اللغة التركية بعد اعتمادها الحرف اللاتيني، الذي أدّى أيضاً إلى قطيعة شاملة، ومطلقة، مع التراث التركي الذي كان مدوّناً بكامله بواسطة الحرف العربي. واستعمال المحكيات في التدوين سيؤدّي في آخر المطاف إلى إنتاج بحث ملفّق وشديد الانغلاق على جغرافيته الضيّقة، وسيؤدّي أيضاً، إلى تشوّه قطيعة شاملة مع مجمل التراث المعرفي العربي على الأصعدة كلّها. مع التذكير بأن تدوين المحكيات المحلية العربية بالحرف العربي، لا يكفي لإحداث التواصل مع التراث المعرفي المذكور. فاللغة الفارسية على سبيل المثال، تستعمل الحرف العربي، ويستطيع القارئ العربي قراءتها، لكن ذلك لا يعني أنه يعرف الفارسية. وهي الحال ذاتها مع قراءتي لمحكيات عربية عديدة.

الحواشي:

1 - الشعرية - تزفيتان تودوروف - ت: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة - دار توبقال - الدار البيضاء - ط(1) 1987 - ص 31
2 - في الشعرية - د. كمال أبو ديب - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت - ط1 1987 - ص 38
3 - الكلمة في الرواية - ميخائيل باختين - ت: يوسف حلاق - وزارة الثقافة - دمشق - ط(1) 1988 - ص 11
4 - whorf-sapir - dictionnaire larousse de linguistique-
5 - مجاز العشق - نبيل سليمان - دار الحوار - اللاذقية - ط(1) 1998 - ص 169 - 181
6 - مرسال الغرام - فواز حداد - رياض نجيب الريس للنشر - بيروت - ط(1) 2004 - ص 316
7 - سرير الأحمر - د. صلاح صالح - المركز الثقافي العربي - بيروت والدار البيضاء - ط(1) 2003 - ص 51
8 - بيسان - جيرار موردِيّا - ت: د. صلاح صالح - دار الحوار - اللاذقية - ط(1) 2011
9 - موسوعة جيمس جويس - د. طه محمود طه - وكالة المطبوعات - الكويت - ط(1) 1975 - ص 643
10 - نفسه - ص 145
11 - نظرية اللغة في النقد العربي - د. عبد الحكيم راضي - مكتبة الخانجي بمصر - ط 1980 - ص 61
12 - نفسه - ص 61
13 - الكلمة في الرواية - ص 55
14 - نفسه - ص 33 - 34
15 - نفسه - ص 53
16 - مجاز العشق
17 - البحث عن وليد مسعود - جبرا إبراهيم جبرا - دار الآداب - بيروت - ط(1) 1987
18 - حبّي - رجاء عالم - المركز الثقافي العربي - بيروت والدار البيضاء - ط(1) 2000 ص 171
19 - نفسه - ص 120
20 - الزمن الآخر - إدوار الخراط - دار شهدي - القاهرة - ط(1) 1985 - ص 92
21 - بريد عاجل - خليل صويلح - نينوى - دمشق - ط(1) 2004 - ص 34
22 - مرسال الغرام - ص 386
23 - حارة الشوام - يوسف أحمد المحمود - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ط(1) 1988 - (العمر الدائم) ص 174
24 - معجم المصطلح - الميلودي شغموم - مطبعة النجاح الجديدة - المغرب - ط(1) 1997 - ص 66
25 - طير وتشميل مقدم كما - سهيل شدود - الشمال داخلية - بيروت - ط(1) 2005 - ص 9
26 - ديوان صفي الدين الحلي
27 - منهل الرواد في علم الانتقاد - قسطاكي الحمصي - تحرير د. أحمد إبراهيم الهواري - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ط 1998 - 61.

روايات سارتر

□ تأليف: موريس بلانشو *
□ ترجمة: عدنان محمود محمد **

بوسع المرء أن يتساءل: لماذا الرواية ذات الأطروحة le roman à thèse سيئة السمعة؟ الاعتراضات كثيرة. فـ "الأطروحة" بحد ذاتها تشكو من النقص عن الحقيقة الذي يجدر بها أن تستقله عن هذه المعاصرة. ولكونها تعيش في الوسط النظري الذي اتخذت فيه شكلها، فإن غرسها بين انعكاسات الأشياء الواقعية يجعل منها فكرة ميتة. ويؤخذ على شخصيات الروايات التي من هذا النوع أنها بلا حياة. ولكنّ الفكرة هي التي بلا حياة. فهي لا تعود تُشبه إلا نفسها، ولا تحمل إلا معناها الخاص؛ وهذا العالم المصطنع يُخفيها إخفاءً سيئاً جداً. وهي فيه مرئية أكثر مما هي في عريها الأصلي، مرئية جداً بحيث أنها لا تمتلك أسراراً تقدّمها إلينا. لقد قيل لنا عن لاروشفوكو La Rochefoucauld وعن كتّاب أخلاقيين moralistes آخرين: إنهم روائيون. حسنٌ. ولكن إذا كانت حِكَمهم حيّة (أحياناً)، فذلك لأنها تجعلنا نفكّر بروايات لا تجعلنا نفكّر بحِكَمها.

ومن ناحية العمل، ليست الاعتراضات أقلّ حرمة. ومع ذلك، فهي ليست قوية إلا في مفهوم معيّن للعمل الفني، وأعني مفهوم القرن التاسع عشر الأفل الذي يرى أن الفن، ولكونه مطلقاً، ليس عليه أن يمتلك غاية خارج ذاته. ولكن الرواية لم تشأ قطّ أن تنسجم تماماً مع هذا الطموح. فهي إذ تقبل أن تمثّل في المتخيّل حيوات وقصصاً ومجتمعات تقترحها علينا بوصفها واقعية، فإنها تتعلّق بهذا الواقع التي هي استنساخ له أو معادل له. وإذا كانت استنساخاً له، فإنها أسيرة الأشياء التي تضمها، وهي بكل تأكيد لا تريد أن تثبت شيئاً. ومع ذلك فهي شريكة العالم، وشريكة الفكرة التي تشكلها عنه، وشريكة المحتمل la vraisemblance الأدبي، وشرطه الضمني إلخ. وحتى الرواية التي ليست إلا قصة للتسلية، تحمل في ذاتها كل أنواع الأطروحات، أطروحات في غاية الخطورة لأنها أفق الأفكار والأحكام المسبقة كلّه التي يحتاج إليه القارئ لكي يكون قادراً على الاستمتاع والنص الأدبي.

---

* ناقد فرنسي مشهور.
** مترجم من سورية.

(الذي لا يعرف اليوم أنه الأقل نقاءً، الذي صار مدنباً بسبب براءته، فنّاً للدعاية لأنه لا يهمّ؟ فأين يجد المجتمع، في عالم الثقافة الكامل، ضمانة لتجاوزاته؟

إذن ما من فنٍّ أدبي لا يريد - مباشرة أو بصورة غير مباشرة، أن يؤكّد حقيقة أو يُثبتها. ولكن لماذا هذه الخطورة القليلة التي تضرب العمل ذا الأطروحة؟ ألا تعود إدانةً كهذه إلى رفض الكاتب الذي يعرف ما يريد أن يقوله لصالح الكاتب الذي لا يعرف شيئاً عن ذلك، ويدفع باللاشعور حتى يطلي نفسه بلا أفكار، بينما هو خادم لأفكار الناس جميعاً - وهذا ما يُسمّى النزيه، والموضوعي والحقيقي؟ هل يجب على عملٍ ما أن يدلّ بالضرورة على شيء ما؟ ولماذا يجب أن لا يدلّ عليه إلا بالمصادفة المحضة؟ وبما أنك ستكون قدرياً، كافراً، ملتفّاً حول رؤية معينة للعالم، أفلا يقتضي الشرف بأن يُقدَّم بوضوح ودون خيانة، وأن يُلعب معنا لعبة صريحة (الأمر الذي يشكّل ميزة الأعمال ذوات الأطروحة أو عيبها)؟

لسوء الحظ، ليس للعمل التخييلي أية علاقة بالشرف فهو يغشّ، ولا وجود له إلا بالغش. إنه مرتبط بالكذب في نفس كل قارئ، وبالالتباس، وهو حركة لا نهاية لها من الخداع والإخفاء. وواقعه هو الانزلاق بين ما هو موجود وما هو غير موجود، وحقيقته عقدٌ مع الوهم. يبيّن ويسحب، ويذهب إلى مكانٍ ما وهو يوحي بأنه يجهل ذلك، وعلى الصيغة الخيالية يلاقي الواقعي، وبالتخييل يقترب الحقيقي، غياب وتفكّر أبدي، ويتقدّم بطريق مائلة، والبداهة المدمجة به في ازدواجية الضوء. الرواية عمل سوء الطوية، سوء الطوية من جانب الروائي الذي يؤمن بشخصياته، ومع ذلك يُرى خلفها، يتجاهلها، ويُنجزها على أنها مجاهيل، ويرى في اللغة التي هو سيّدها الوسيلة إلى التصرّف بها

(الشخصيات)، دون الكفّ عن الاعتقاد أنها تفرّ منه وسوء طوية من القارئ الذي يلعب مع المتخيَّل، والذي يلعب كونه ذلك البطل الذي ليس هو، ويعدّ واقعياً ما هو تخييل، وأخيراً ينساق في هذا، وفي هذا الانشداه الذي يُبقي الوجود مُبعَداً، يستعيد إمكانية عيش معنى هذا الوجود. لا ريب في أن الأدب يزدري الرواية ذات الأطروحة بسبب الحس السليم للوجود في هذا النوع من الروايات، لأن هذه تظهر من نفسها، وتصبح نفسها حقاً، يستقدمه في خدمة حقيقتها إنها غير منقسمة ضد نفسها، فهي مستقيمة. (ربما ليس لغير، جيد Gide بالمشاعر الطيبة نصنع أدباً سيئاً من معنى آخر سوى المشاعر الطيبة تُثقل على هذا الشر الكامن في الفن. وإذا حُدِّثت خرافات Les Fables لا فونتين غالباً لا أخلاقية فهذا لا يتأتّى من أخلاقها السيئة، بل من لامبالاة القصة نحو الدرس الأخلاقي الذي تنتهي به فالعمل يسخر بشكل واضح جداً من المعنى الذي يتبنّاه. وبالعكس، إن الرواية الأكثر لا أخلاقية، إذا كانت رواية ذات أطروحة، ينتهي بها الأمر بأن تعطي انطباعاً بأخلاقية سحقه، كما يحصل مع رواية ساد Sade الأولى جوستين (Justine

ومع ذلك فإن الاستقامة ليست الخطأ الوحيد الذي يرتكبه الروائي ذو الأطروحة. فهو مشتبه فيه بسبب حسّه السليم، وكذلك بسبب سوء الطوية الذي لا يستطيع أن يتخلّص منه. في الواقع، يبقى روائياً فهو يستخدم التخييل أيضاً، ويرسم شخصيات، ويريد أن يمثّل الواقع - وهذا هو الطريق المفتوحة على الأخطاء. ومهما حاول أن يملأ كتبه بأبطال مرسومين بلا رشاقة، وأن يخضع قصته بقوة إلى الامتحان الذي تشرحه فلا شيء يجعلها كذلك، أو بالأحرى كل شيء يلعب ضدّه. الآن استقامته بوصفه رجل دعاية هي التي تبدو له غير نزيهة: إن شخصياته الظاهرة هي

التي تفوح منها رائحة الخبث. فماذا جرى؟ ما يلي لقد أبحر في التخييل بقصد أو بغير قصد في بلمس الأكثر عادية في الكذب وحقيقته هي الآن الكذب إنه في الشر. ولا يمكنه أن ينجو إلا بالأسوأ

الفن الأدبي ملتبس وهذا يعني أن أياً من متطلّباته لا يمكنه أن يُعمي المتطلّب المقابل. بل بالعكس، كلما تعارضت المتطلّبات كلّما تنادت، ولهذا أيضا فإن أي موقف أدبي لا يُسوّى نهائيا. الأدب مصنوع من كلمات، وهذه الكلمات تصنع انتقالاً دائماً من الواقعي إلى اللاواقعي ومن اللاواقعي إلى الواقعي فهي تنقبض على الأحداث والتفصيلات الحقيقية والأشياء المفهومة ثم تعكسها في مجموعة متخيّلة. وفي الوقت نفسه، تحقّق هذا التخيّل، وتقدّمه على أنه واقع. وهذا النشاط الذي يجعلنا نعيش ما نعرف أنه مجهول وننظر إلى ما لن نستطيع أبدا أن نعيشه بوصفه حقيقيا، عليه بالضرورة أن يسمح من يمارسه الشعور بالقوة البادية أحيانا، وأن يُجري، بقدر ما يستطيع بفضل هذا النشاط، اكتشافات وأن يتعلّم أكثر مما يعلم. إذن ينتهي به الأمر إما إلى أن يشعر بأنه يمتلك قوّة عليا عندما يكتب، أو بصورة أكثر تواضعاً - إلى أن يتعرّف في هذا النشاط إلى تجربة أصيلة أو إلى وسيلة معرفية أو إلى سبيل للبحث

من العبث التذكير كم هذه الفكرة رائجة اليوم فمنذ أن يصبح التخييل تجربة كشفه بعمر الأدب الحديث، ولكن لما اعترف بالنص وحتى بالرواية بأنهما وسيلتان للمعرفة فقد دُعي إلى ملاقاة أنواع فكرية أخرى، ولا غرابة في هذا اللقاء، فقد كان ثابتاً تقريباً في تاريخ الفكر بأكمله منذ عهد من سبقوا سقراط les présocratiques وحتى دانتي Dante، ومن ليوناردو دافنشي Leonard de Vinci وحتى غوته Goethe، ومن سرفانتس Cervantès إلى كافكا Kafka. والتاريخ مليء بأعمال فنية لا تكتفي بعرض الفكر، بل تجددها، ولا تكتفي بإيضاح صورة مبهمة عن ظرفنا بل تعمّقه وتغيّره وتمضي إلى أبعد من هذا. قد يحدث أن الفلسفة، إذ تتخلّى عن الأنساق، وإذ تطرد المفاهيم المسبقة والبداهات المضمرة، فإنها تلتفت إلى الأشياء، وإلى العالم والبشر وتسعى إلى فهمهم بمعناهم غير الغامض. هذه الفلسفة تصف ما يظهر، أي ما يظهر حقاً أقرب فأقرب، وتهتم بمواقف واقعية، وتغوص فيها لتجد نفسها عند مستوى الأعماق حيث تُمثّل دراما الوجود

من البديهي أن بوسعنا الاعتقاد بأنه إذ كتب جان بول سارتر قد كتب، بالتوازي مع كتبه الفلسفية الهامة، روايات ومسرحيات وكتب نقدية ليست أقل أهمية، فإن هذه القدرة على كتابة الأعمال التي بهذا الاختلاف إنما هي قدرة خاصّة به وتعبّر عن تنوّع مواهبه. ومع ذلك إنها لتظهر، بهذا الالتقاء في شخص واحد لفيلسوف وأديب ممتازين بهذا الشكل، إنما يتأتّى أيضاً من الإمكانية التي قدّمتها له كلٌّ من الفلسفة والأدب بأن يلتقيا لديه من الواضح أنه ليس إلا مثالاً مدهشاً لوضع عام تقريباً فلنذكر سيمون دو بوفوار Simone de Beauvoir وجورج باتاي Georges Bataille وألبير كامو Albert Camus وجان غرونييه Jean Grenier وغابرييل مارسيل Gabriel Marcel وبريس بارّان Brice Parrain وجان فال Jean Wahl ولنشعر كم هو بعيد العصر الذي لجأ فيه برغسون Bergson إلى بروست Proust لتأليف روايات، والذي صادر فيه تين Taine الفلسفة دون أن يصبح بصورة أفضل من توماس غرندورج Thomas Graindorge، والذي لم يتمكّن فيه فولتير Voltaire من أن يكون روائياً ولا فيلسوفاً ذلك أنه في الحقيقة، إن أعمال

التخييل باتت أكثر فأكثر محصورة بالغايات النظرية، وأن الأعمال النظرية باتت أكثر فأكثر دعوة إلى مشكلات تتطلب تعبيراً محسوساً. وجوديون أو غير وجوديين، شعراء وروائيون وفلاسفة تابعوا تجارب وأبحاثاً مشابهة، والتزموا بطريقة مشابهة في الدرب التي يريدون أن يعطوا عنها صورة أو يسعون إلى البحث عن معنى لها. وإذا حققوا خلاصهم، فذلك عبر طرق قليلة الاختلاف جداً بحيث أن كل شخص منهم يرغب في أن يسلكها كلها معاً

بطبيعة الحال، هذه الملاحظات لا تفسر شيئاً. فحتى الأسئلة الأدبية البحتة التي تُطرح انطلاقاً من ظاهرة كهذه تماثل صعوبة المسائل الجوهرية. لأن للأدب وبالتالي للتقنية من الآن فصاعداً معنى وقيمة لاأدبيتين extra-littéraires. على سبيل المثال، يمكن أن نحاول أن نرى لماذا روايات سارتر قابلة للحياة. ولكن هذا يقودنا إلى أن نطرح على أنفسنا أسئلة من قبيل: لماذا يحتاج سارتر إلى تناول بعض التجارب الفلسفية عن طريق التخييل الروائي؟ وضمن أي مقياس لا يشكل العمل الروائي بالنسبة إليه عرضاً ولا وسيلة إقناع، بل حقل تجربة وإمكانية اكتشاف، إلخ؟ وجميع الأسئلة التي ما تزال تفرض من الآن إذا ما انطلقنا من الكتب نفسها، يجب أن نصل إلى أفكار عادية جداً. هذه الفكرة ولا ذلك لأن سارتر في كتبه الأدبية واقع تحت تأثير الأسئلة الجوهرية بالنسبة إليه ففي الغثيان la Nausée، هناك مسألة الوجود، وفي دروب الحرية Les Chemins de la Liberté. هناك مسألة الحرية، وكل مرة، يتساءل حول رؤيته للعالم، ويبدو أنه يعيد تحويله بدءاً من اللاشيء، ويعرض نفسه فيه لمخاطره، و المخرج الذي يتجه نحوه (إذا ما قبلنا أن هناك مَخْرجاً) يظلّ مجهولاً بالنسبة إليه كما بالنسبة إلينا

هذا هو، على الأقل، الملمح الأهم في الغثيان. هذه الرواية عبارة عن تجربة، وقصة تجربة أنطوان روكانتان Antoine Roquentin أمام حركة، تفرّ منه، ويبدأ منها يشعر أن كل شيء سينزلق، ومقاربة هذه الحركة بأهمية الكشف la révélation الذي بوساطته يفهم معناه، أو بالأحرى هي جزء من هذا الكشف. هي هذا الكشف: تلمّس، وسير أعمى، وامتلاك ممنهج، وحضور لتغيّر جذري موجود ومع ذلك هو متخفٍ، لقاء مع ما وجدناه ونحن نجهله، ونلمسه ويفرّ منا، ونحن دائماً فيه غائصون وغارقون، ونفقده ويهرب منا على الدوام. وأخيراً عندما يكون روكانتان وجهاً لوجه أمام الوجود، وعندما يراه، يفهمه ويصفه، في الحقيقة لا يحصل على شيء إضافي، ولا شيء يتغيّر، وهذا الكشف لا يحميه، لأن الوجود لم يكف عن كونه مُعطى له، وهو لا يُنهي شيئاً لأنه بين أصابعه التي تتحرك وعينيه اللتين تريان، أي هو مُمتص باستمرار من كيانه الذي يعيشه. فإذا كانت اللحظة الحاسمة في كل رواية ذات أطروحة هي الحل، لحظة تجلي الأطروحة وبروز النبض، فإن الغثيان التي هي رواية كشف بامتياز، تخرج سليمة من هذا الاختبار، باعتبار أن الأطروحة التي تظهر لا يمكنها أن تبقى على مسافة من الشخصية التي تراها، حيث تمرّ فيها وتأخذها، وكما يحلو لسارتر أن يقول إنه يطلي وعيه بالدبق، كما يمد إلى طلاء وعي القارئ بالدبق، وهكذا فهو مشتاق دائماً إلى كلمة القصة، لو كانت هذه الكلمة تملأ ذاته بمجرّد أن يسمعها، وتشكّل اضطراب نظرته وتحدثها بمجرّد أن تقرأها

في رواية الغثيان لا نعرف إلى أين تذهب التجربة، ولا تعرف التجربة إلى أين تذهب، وعندما نرى إلى أين تصل، فمن ناحيته إن

الحضور المسبّق لهذا الحل الذي كان موجوداً على الدوام، والذي يعمل على أن لا يكون هناك حل، ومن ناحية أخرى، إن معنى هذا الحل الذي يصبح بالضرورة ما نحن نكون، يفقد من جديد في التجربة ويلزمانك بهـ أكثر فأكثر شرطين من الشروط الجوهرية للأدب خطّط للمشروع الخاص بالتخييل وبالمغة إلى أن يضمّا نفسيهما على أنهما وسيلة اكتشاف وليس وسيلة عرض ما اكتُشف من قبل والتباس الرسالة، وهو التباس يبلغ أوجه هنا، لأنه يختلط مع وجود المؤلف ووجود الشخصية ووجود القارئ.

ما دروب الحرية، فمن المؤكد أنه ليس من السهولة بمكان معرفة إلى أين تؤدّي، ولهذا السبب نحن نجهل نهايتها. ويجدر القول أنه على الرغم من الجزئين الكبيرين اللذين ظهرا، فإن الرواية غير موجودة، وأنها ستأتي بالطبع نحن نعلم أننا في صدد رواية عن الحرية، ولكن إذا ما فهمنا ذلك، فعلينا أن نفهم أننا لا نعرف شيئاً ماذا ستعني هذه الحرية؟ وكيف ستكتشف نفسها؟ وعن أية سبل ستتخذ هدفاً دون أن يتلاشى في التناقضات؟ وأخيراً كيف ستندمج في العالم لأنه من المحتمل أن لا تكون واقعية إلا عندما تصبح حرية العالم؟ إنما ستشعر جواب لهذه الأسئلة مكثف، ولكن هذا الاستشعار نظري، وهو بالأحرى تهديدٌ لهذا الكتاب الذي له هو أيضاً الحق بأن يكون حراً، من كونه مساعدة لفهم ما نعرفه عنه. في روايتي سن العقل l'Age de raison والتأجيل le Sursis، بشكل تأكيد الحرية موجودة باستمرار أحد الشخصيات الرئيسة ماتيو ستاذ فلسفة، ومثقف صمم معها خصامها مفتوحاً، في داخله في أن معاً استحواذ واختيار، "رذيلة" و"رهان". وعندما كان مراهقاً امتلك ذات يوم إحساساً بوجوده الكامل، والمبهم وغير القابل للتفسير. وعلى هذا الانطباع نُصب مشروع مستقبله بأكمله أن يكون حراً، وأن يجذب حياته كلّها إلى مستوى هذه اللحظة الاستثنائية.

عندما تبدأ الرواية يكون هذا المشروع في نقطته الميتة نحن في تموز أو في آب من عام 1938 ماتيو يتخبّط في متاعب شخصية متنوّعة صديقته تخبره أنها حامل، وليس لديه مال، ولا يجد إلا طبيباً مترفاً. وذات يوم علم أن صديقته تريد الاحتفاظ بالطفل فما العمل؟ إنه مستعد للزواج منها، ويعرض عليها ذلك بلا حماسة فرفضت، وتزوّجت من رفيق، إلخ. لا نستطيع القول إن هذه قصة الصغيرة تلك في ذلك الصيف الجميل هي قصة غير عادية! وكذلك هو سلوكه الذي يبدو لنا سلوك الجميع تقريباً صحيحٌ أنه سرق في لحظة معينة (أخذ من امرأة المال الذي يحتاجه)، وبهذه الصيغة هذا فعل غريب (فكثيراً ما تتمّ السرقة في هذه الروايات أحد طلابه يسرق من المسطات بمتعة ممنهجة، ويصبح الفعل معقّداً جداً في رواية دم الآخرين Le Sang des autres لسيمون دو بوفوار، تسرق صبيةٌ برجوازية تشتهيه، وهذا استمرار بريء للفعل المجاني). ولكن خارج هذا الطيش، هو صاحي الضمير، ومفرط الالتزام بالهموم الأخلاقية، وعلى العموم، عليه إن ما يحدث له هو أنه يصطدم بحريته في أصغر أحداث الحياة العادية، ولا يشعر إلا بالفراغ هو يريد أن يحتفظ بحريته كما يُقال، ويتحفظ، ويختفي، وليس من باب الأنانية، وحتى ليس هذا لكي يطبع مشروعه، لأن هذا المشروع ليس فيه شيء مقصود ولا نظري: لقد اختار أن تكون حياته معقدة وهو يعيش هذا الخيار بطريقة متواضعة فقد قال: "إذا لم أحوّل أن مصادفة وجودي على حسابي فإني أرى أن من العبث نفسه أن وجدت" إذن هو يسعى غريزياً، سعياً يائساً، إلى استئناف وجوده رافضاً أن يكون أي شيء كان. في كل لحظة يظهر هذا الفاحص هل انتهت الألعاب؟ الصمتُ كائنٌ

مستقراً نهائياً إنساناً ضعيفاً لأنه في حاجة إلى أن يكون متوفراً. وهو كذلك مقابل لاشيء. إنه حرٌّ، وحيدٌ، ولا شيء يعيقه، ولكن حياته ميتة، إنه مثبّت وكلّ شيء فارغ. هكذا يصل الإنسان إلى سن العقل"، هذه السن الجيدة التي تأخذ نصيبها من الإخفاق، وتعرف كيف تبني عليه حياة مريحة.

الاختلاف واضح بين مغامرة بطلـي روكانتان ومغامرة ماتيو. فالأول ملتزم منذ البداية في تجربة لن يخرج منها مهما حصل فهو مأسور. أحسّ بالوجود، والوجود لن يتركه بعد الآن. ولا ريب في أن ماتيو، هو الآخر، أحسّ بالحرية والحرية لن تتركه أكثر، فهو ليس حرّاً في أن يكون أكثر حرية من حريته فيه وحريته هي هو، تتجلى في كل حركة من حركاته. إنها تمسك به. ومع ذلك لا يمكن للموقفين إلا أن يتطورا بشكل مختلف فبالنسبة إلى روكانتان وضعه ثابت بحيث أن الكشف la révélation لن يغيّره، ولا يمكن أن يصبح جديداً في شيء فعندما فهمَ أن انزعاجه، وأن هذا الغثيان المراوغ والمتقلب ليس إلا تكشّف الأشياء الموجودة، كان في عمق قصته، وبطريقة معينة، لم يعرف عنه المزيد، وعلى أية حال، لم يعد لديه من شيء إضافي يعمله وبالعكس في حرية ماتيو، ليست موقف يشعر به ويفهمه فقط فيحصل تحديد، إن ماتيو كشفه و اكتشفته هو أيضاً أهم الاكتشافات وضعت لنا في التأجيل، خلال تلك السهرة، ما قبل ميونيخ، حيث بدت الحرب حتمية وحيث الاستنفار والخوف يخرّبان كل شيء. ماتيو يقف على الجسر، فجأة يكتشفها تلك الحرية التي بحث عنها عبثاً، والتي كان يريد أن يلتقيها في فعل حاسم أو في لحظة استثنائية هذه الحرية، بحثتُ عنها بعيداً جداً، وكانت قريبة جداً بحيث أنني لم أكن أستطيع أن أراها، ولا أن ألمسها، إذ لم تكن إلا أنا. أنا حريتي." إنها المسافة عبر المدركة التي تفصله عن الأشياء كلّها، والهامش غير المقدّر الذي يدعها منه تظهر والذي لا يمكن أن يُملأ "الحرية هي المنفى وأنا محكوم بأن أكون حراً"

بعد أن هذا الكشف يجب أن يكون نقطة انطلاق جديدة، فالمطلوب هو معرفة ما إذا كان ماتيو سيأخذه بحسبانه وما إذا كان سيطالب به بعد أن عرف الآن معنى حريته التي لا يمكن استلابها، والحاضرة دائماً، ويتكشفها تماماً ويؤكدها في العالم، متصرّفاً بهذه الطريقة بحيث أنها تستطيع أن تختار نفسها، وأن تطرح المواقف التي تمّ التوصّل إليها هكذا، على أنها مواقف حرية. بمعنى آخر، خاض ماتيو أولاً تجربة الحرية كعمل أصلي، بالطريقة نفسها تماماً التي خاض بها روكانتان تجربة الوجود. وما يفصل أحدهما عن الآخر هو أن روكانتان يتصارع مع ظاهرة مجهولة إذا ما أخطأ فيها، فإنه مع ذلك لن يخطئ فيها، بينما يبحث ماتيو عن الحرية بإعمال فكره نوعاً ما، ويخطئ فيه، فتارة يخلط بينها وبين مجانية فارغة، وتارة أخرى بينها وبين الاستقلال الشخصي، وبطريقة عامة، بينها وبين الحاجة إلى أن يكون بلا عوائق، لكني يصل أخيراً، ومتأخراً، إلى أمام الوعي الحقيقي لما هي عليه. وما يفصل بينهما بالإضافة إلى ذلك، وفي العمق، هو أن هذا الكشف ليس بداية جديدة بالنسبة إلى روكانتان، ولكن يجب أن يكون كذلك بالنسبة إلى ماتيو. يذكّر هذا الأخير كثيراً وهو واقف على الجسر سوف بأورست Oreste في مسرحية الذباب Les Mouches لحظة يقف أمام معجزة الآلهة التافهة ويشعر فجأة بالفراغ والبرد والظلام، فإنه يعي خطئه ويتأهّب ليُثقل نفسه بعمل مروّع. وكذلك نستشعر أن ماتيو هو أيضاً على عتبة نهر جديد، وربما على

عقبه درس أخلاقي، ولكن ينتهي الكتاب، ولا نعرف شيئاً بعد ذلك

يجب الاعتراف بأن ظلّ الدرس الأخلاقي يُثقل دائماً وبشكلٍ خطير العملَ التخييلي، وهنا أيضاً ثمة أمور كثيرة يمكن قولها. إذا ما تناولنا روايتي سيمون دوبوفوار نرى بينهما اختلافاً أوضح بكثير من الاختلاف بين العشيق ودروب الحرية (على الأقل كما نعرفهم). المدعوة هي، أيضاً، قصة تجربة. فإحدى الشخصيات، فرانسواز، تذهب لملاقاة أخرى، أي تكتشف لنا شيئاً فشيئاً عملية أنه في حضورها هناك أحدٌ ما موجود، أحدٌ ما هو، مثلها، وعيٌ وحضور وواقع لا يمكن هدمه، أحدٌ ما يراها من الخارج، ويحكم عليها، وهي تشعر إزاءه أنها بلا قدرة وبلا ملاذ. تنسحب البطلة من هذه التجربة كما تستطيع. إنها مأساة ذات وجوه متعدّدة، وبدقة أكثر، مأساةٌ كل حركة فيها تذهب في اتجاهات متناقضة. فعلى سبيل المثال، ينمو انطباعٌ لدى فرانسواز بأنها ليست سوى "قناع أبيض" أمام صديقتها الحميمة، ترفرف على سطح العالم عاريةً وفارغة. ولكن في الوقت نفسه، بدأتْ وجودها بدءاً من هذا اللقاء. فظهور كزافيير هو الدليل الذي يجعلها تعي حريتها ضمن الضياع الذي تجد نفسها مهدَّدة به؛ لقد عادت إلى نفسها بوساطة الآخر. وانزعاجها هو قلقٌ وعيٍ يُكتشَف مطلقاً لحظة يُستلَب ويضيع. وهكذا فإن الرواية لا تنتهي. لا تنتهي بالجريمة التي ما هي إلا إجراء من أجل لاشيء. ولا يتطوّر بحث إلى مكانٍ ما. فالغموض يظلّ كاملاً.

هل هذه هي حال دم الآخرين؟ الأمر أقل تأكيداً. ففي هذا الكتاب الأخير، نحن أمام تطوّر، بل أكثر من هذا، أمام عودة حقيقية، أمام انقلاب. وكل شيء يدعو إلى الاعتقاد بأن هذا الانقلاب سيكون نهائياً، بأن له قيمة، وهو يتبدّى لنا كحلّ، كهدف، يعلن عن الظهور المزعج لـ "سولن Sollen" هذا السولن الذي من أجله اتهم هيغل Hegel فيخته Fichte بالمأساة الملحمية.

من بعض النواحي، يقوم بلومرت Blomart بطل دم الآخرين، بالتجربة المعاكسة لتجربة فرانسواز في المدعوة. فهذه كانت تتعلّم معرفة التهديد الذي هو دائماً الآخر بالنسبة إليها. في حين أن بلومر متنوّر في هذا التهديد، إنه الآخر بالنسبة للجميع. وخطؤه هو أنه آخر. هذا هو مشروعه، خياره. فهو مضطرٌ لأن يشعر بأن يكون مسؤولاً. كيف لا تجد ذلك مقلقاً؟.. التفكير بأنك اسك من يكثف حياة الآخر رغماً عنه. لم يعد هدف الرواية أن تصف هذه التجربة بل تبيّن لنا كيف يمكن التغلّب عليها. وكيف يمكن، بتعبير معين، أن نخرج من هذه التجربة انطلاقاً منها. ونحن نسلك سبيلاً يؤدّي بنا إلى مكانٍ ما. الأمر مدهش جداً في الواقع فتجربة بلومر، ظاهرياً، بلا مخرج كتجربة المضيفة. فعندما ندخل في قصة المسؤولية هذه، قُبِض عليه فهو يعوض مهما فعل. فإذا تصرّف هو مسؤول عن تبعات تصرّفاته اللاحقة بالضرورة بصورةٍ مباشرة أو غير مباشرة؛ وإذا لم يتصرّف فهو مسؤول، عن المنفى الذي يعطيه الآخرون لرفضه ومن هذا الرفض الذي يجعله شريكاً في الأخطاء التي لا يمنعها. إن امتناعه ليس غياباً بتاتاً، بل فراغ هو بالنسبة إلى الآخرين ملءٌ دائمٌ تقسم. من الجميل حقاً ترك الآخرين أحراراً، فهم فعلنا نحن مسؤولون دائماً.

ولكن عندئذ تحدث الحرب والهزيمة وضرورة الاختيار من جديد: القبول مع عدم فعل أي شيء، أو عدم القبول مع الفعل. هذه المرة يختار بلومر الفعل، ويختاره بكل صفاء ذهن، وبطريقة كاملة. فعلٌ حقيقيّ. فعل مرئيّ تماماً. هذا ما يذهب لنقيم به في العمل السرّي ويلفظ حكمة الكتاب "لقد تعلّمتُ من هذه

الحرب أن الدم الذي يُوفّر لا يمكن التكفير عنه مثله كمثل الدم الذي يُسفك." لا ريب في أن هذا القرار لا يحلّ شيئ. موت البرهاني، وموت رفاقه في المعركة، وموت أولئك الذين قبلوا أن يموتوا وأولئك الذين لم يُستشاروا، كل هذا العنف المأساوي للدماء يعطي طريقته مظهر موحلة un bourbier. إذن هو ليس سبيلاً سهلاً، ولكنه السبيل من الآن فصاعداً. يتقدّم بلومار، وهو يجعل نفسه مسؤولاً لأنه لا يستطيع التخلّي عن ذلك ولأنه يجد في هذه المسؤولية المقبولة والمطالب بها تبريراً له اسم الخطة الذي تسمّيه.

لا يُعبّر الإعلان بوضوح كهذا في الحل le dénouement في رواية سن العقل ولا في رواية التأجيل. وربما يعود ذلك إلى الكتاب الثالث الذي نتجاهله. هذا معكوس: فرواية work in progress تملك حالياً ميزة أنها تبدو فترةً ما إلى الأبد. ومع ذلك فإن أحد ملامحها الأكثر وضوحاً، هي أنها، حتى عندما نُشعر بحركة نحو شيء ما، فإنها تبقى حائرة. فليس لديها مصدر أو مصدر بهذه السهولة، وعدم الثقة بالنفس. بحيث إنها تُميلنا دون أن نجعلنا نعتقد أن لها مؤلفاً يقودنا. للقرص أن هذا من تأثير الفن، ولكنّ للفن أسبابه أيضاً. التي هي في المضمون كما هي في الشكل وحول هذا الموضوع. يجب إبراز قيمة المصدر التي تقدّم للرواية من حل التخلص من مسمى الأطروحة، مفهوم المشروع الشهير المدرج في المشروع الوجودي projet existentiel" من البديهي أن استناد الفلسفة هذا، بنظريته تكون الإنسان حراً، والسعي إلى الحرية سعياً واعياً، يخاطر مخاطرة رهيبة بأن يمثّل مأساته على صعيد الأفكار الواضحة، والتقشف الصعب والقرارات المتأمّلة. لا شيء من هذا يلطّخ هو يتكلم ويصنع فلسفة، ويستخدم مفردات تحوي كلمات تقنية. ولكن ليس هذا هو الأمر الجوهري. فإذا ما اتجه صوب قصة حريته، فليس كشخص يمشي باتجاه هدف موضوع مسبق يراه ويلمحه. الهدف ليس مرتبطاً هنا بتمثيل مسبق، بل بتوجّه الحياة كلها. فحياة ماتيو، في عمقها، هي المستقبلية نحو الحاجة إلى الحرية. إنها هي التي توحد هذا الهدف على اعتبار أنها متجهة نحوه: هذا الهدف موجود في كل لحظة، ومتوار في كل لحظة. إنه واقعي وغائب باستمرار.

وهكذا يُفسّر أن هذا المشروع الذي هو مشروعه، والذي يملك قوة تدحض عدم يقينه، إنما يُثقل عليه بشكل رهيب بحيث أنه مسجون فيه كما في قفص. قفص بلا قضبان. يُقال له إنه متعاش ضعيف، وكم هو رخو، إلخ. هذا معكوس، ولكن ربما بشكل يمنعه جزءاً من مشروعه. إنه يغذيه، وقد يعطيه واقعاً، والغاية سيتخذ هذا المشروع بمعناه معنى جديداً بل وسيحوّل جبنه. إن ماتيو هو أول من يشعر أن الحرية التي يفتقدها لنفسه معطّلة. إنه يريد أن لا يعود معلّقاً en suspens، وأن يكون له قدرٌ destin، وأن يؤدي فعلاً لا علاج له. "إن كلّ ما فعله، افعله من أجل لا شيء؛ يبدو أن نتائج أفعالي تُسرق مني؛ وكل شيء يحدث كما لو أنني أستطيع دائماً أن أستأنف أفعالي." ومع ذلك، كلما أتيحت له الفرصة، فإنه لا ينجح في الالتزام بجدية. فهو يردّ بـ "لا" على رفيقه الذي يطلب منه أن ينتسب إلى الحزب الشيوعي. وهذه الـ "لا" بائسة. فهل هذا جبن أم زيغ عقل أم شك في القلب؟ إنه هذا كله بلا ريب، لأن هذا كله يرافق قراره العميق والمشكل والمروجة. هذا القرار الذي قد لا يكون شيئاً أبداً سوى هذا الحلم البائس لرجل عاقل، ولكنه قد يحتفظ به بعيداً من أجل اللحظة التي سيصبح فيها كل ما هو عليه، وسيمنح التزامه ثقل الوجود نفسه.

المأساة لا تحدث في نقاشات داخلية كما لا يُعبّر عنها في قصة معدومة. كما رأيت لكنها

تُطرح على الأشياء، وتجري في العالم، وتمتزج بالواقع الخارجي كما يكوّن الماءُ الإسمنت مع الرمل. هنا تكمن موهبة سارتر الكبرى، تلك التي تُظهر بصورة أفضل التوافق الكامل بين المنظّر والروائي. إن انزعاج ماتيو وما يمكن أن يبدو على أنه إخفاقه (المؤقّت) قبلَ القراءة. ومحسوسٌ في الأشياء التي يمسّها، وفي الناس الذين يقترب منهم وفي الصوت الذي يسمعه يُنْبئ عن مرشّح يُربكه خجلُه ولا يستطيع أن يخرج من سؤال. إنه يتحيّن. يجب أن نأخذ الكلمة بمعناها الخاص. إن ماتيو يتخبّط، إنه يخبط في مادة لزجة. حتى نظره يعشي وأفكاره تتلبّد. الوحل في كل مكان، وأمزجة معكّرة رطوبية شاملة. ومزيج تأتّى من مادة ومن وعي، جحيم لا يُرى فيه، كما في جحيم دانتي Dante، بشرٌ متحوّلون إلى أشجار، أو كما في رواية المسخ la Métamorphose، حيث يتحولّ وكيل تجاري إلى حشرة ودرس cancrelat. أما المعكّر فيصبح لدانة ولزوجة وتحويماً في الوحول.

بطريقة ما عالم ماتيو مطابق تقريباً لعالم روكانتان، فهذا يغوص بشكلٍ كامل في مادة غبارية، في واقع عديم الشكل يصعد حتى السماء" و"يمضي إلى كل مكان" و"يملأ كلَّ شيء بمادته الجيلاتينية". وبالتأكيد لا يمكنه أن يكون غير كذلك. لأن هذا هو الشرط العام للإنسان الذي يشكّل الوجودُ بالنسبة إليه هذا التدفّق في العالم. ومع ذلك يجب قول أكثر من هذا. إذا كان مشروع ماتيو خاصاً به. فهو ملمحه الخاص به أيضاً. وهو إخفاقه الذي يلقيه في وضع مشابه لوضع الغثيان. بأية ملامح تظهر لنا ماتيو؟ تظهر كأنما تختلف بالنسبة إليه الحرية بمكتسبات فرعية. وبالحاجة إلى أن يحتفظ بنفسه. ويفقده صديقه الشيوعي بنفسه ومعه جيداً جداً. لقد مضيت خمس وثلاثين سنة في تنظيف نفسك. والنتيجة هي الفراغ. أنت تجسد

مضحك، تعيش في الهواء. لقد قطعت علاقتك البرجوازية. وليس لديك أي رابطٍ مع البروليتاريا. أنت ترفرف. أنت شخص مجرّد. أنت غائب. وهكذا بالتحديد عرّف شرحَ المثقّف البرجوازي الذي ينسحب إلى ملاذ داخلي لكي يكون حرّاً، ملاذ تتدعمه وراحته الفكرية أو الجمالية أو الأخلاقية.

للوهلة الأولى. ماذا يوجد بعد عن غرق روكانتان من هذا العمق المتدلي وهذا الانقطاع عن كل شيء؟ ولكن ذلك لأنه في غمرة الوهم. ماتيو يعتقد أنه يرفض، وأنه يمتنع، في حين أنه يقبل أي شيء. هو يعتقد أنه حطّم عوائقه كلّها، وأنه تخلّص من كلّ شيء حين لجأ إلى حريته، وهو غائص حتى العمق. إنه في مستنقع شامل، وكلّما نهض، ارتفع هذا المستنقع بأسرع منه وغمر رأسه. إنه يهرب من الزواج على سبيل المثال، ولكن بالغوص بشكل كامل في "مأساة أن يكون عازباً" كما يقول كافكا. وأكثر من ذلك، فإن توفّره بنفسه تحت رحمة الأشياء. إنه حر، ومأسور من كل نظرة من نظراته، مستعدٌ لفعل كل شيء، ومجمّد في مستنقع يمتصّ حركاته كلّها ويحلّها في حمّام خفيّ من الكلس. قال في آخر صفحة من سن العقل "لم يُعِقْ أحدٌ حريتي، بل إن حياتي هي التي شربتها". وهذا يعني أن حريته تتحجرّ الآن في كل مكان، وأنها موضوعة على حافة طاولات المقهى، ومتجمّدة مع النور، ومأسورة في مربع نظرة. إنها شيء سلبي وثقيل وميت. ومن هنا يأتي هذا الانطباع المعكّر الذي يمنحه العالمُ عنه، وهذا الشعورُ بواقع إسفنجي ورخو، بواقع "يشربك"، ويحلّ فيك ويحطّك فيه. ومن هنا يأتي هذا المزيج من الجبن الذي يصدر عن التواصلات جميعها. والذي يجعل من الورق تعباً. ويجعل النور أصفر وحزيناً وقشدي القوام ويجعل الهواء دبقاً ورطباً. ومن هنا أيضاً يأتي الدور الذي يلعبه

المتلبسون جسمياً، المغلوبون عن أنفسهم أو المجهولون، رجال يتلذذون مع رجال، ونساء يتجذبن إلى نساء. إنه عالم "مختلط mixte" ـ نصف إناث ونصف ذكور، وحيث الرخاوة تهمه والجمود مُلتهمٌ، وحيث النشاط ليس نشاط قرار إيجابي، بل نشاط عرو سلبي، وحيارة مراوغة وحيلانيته لا يعيش الإنسان فيه ولا يعمل بل يسيل فيه ويلتصق ذلك هو مقلوب هذا العيب الوهمي التي يُريد الإنسان أن يعبّر عن حريّته فيه.

كُتبت رواية الغثيان بضمير المتكلم وسن العقل رواية مكتوبة بالضمير اللاشخصي(*) impersonnel تقريباً، مع بعض نُتف من المونولوج الداخلي، ومقاطع سريعة بضمير الغائب وضمير المتكلم، ولكن في عموم الرواية، مهب يعكس الهامش المتروك لشخصيات أخرى، ففي الرواية مؤلّفة من وجهة نظر ماتيو، إنه يُبيّن رؤاه ويُظهر إصغاءاته بالنسبة إلى آناته الخفيّة، والمحله في الأشياء والكائنات جميعها. إنه موضوعي بمعنى أنه يطير أحياناً فوق وجهة نظر فرد واحد، ولكن لكي يتمثّل موقتاً مع وجهة نظر أخرى، أو لكي يُظهِر الواقع المحض الذي يظلّ الوعيُ نفسه كامناً خلفه. حول طريقة التعبير هذه تُظهر رواية التأجيل تعبيراً هدماً وهنا بالضبط المعنى الرئيس للرواية لم يعد هناك من حبكة intrigue والناس يواصلون امتلاك طرقهم في التصرّف ومواقفهم الفردية، ولكن أفعالهم لا تعود تغيّر الزمن بالنسبة إليهم. إن ما يحدث لهم بشكل خاص هو الانهيار الداخلي لـ شيءٍ محتمل، غامض وعملاق، والحدث لا يعود بالإمكان استيعابه لأن كل شخص مأسور فيه. إن هذا الشعور بالمدة خارج الفردية la durée extra-individuelle وامّحاء مستويات الزمن، وتغير التصميد والتدبير هو الذي يتّمه مالرو Malraux من قبل باقتدار كبير في روايته الأمل l'Espoir

يغدو السرد في رواية التأجيل دوّامة، إعصاراً جامحاً، على نمط عالم باسكال Pascal حيث مركزه في كل مكان ومحيطه في اللامكان هناك حيث يعود، وينعكس ويشعّ الأحداث والأشياء انطلاقاً من مركز الوعي الذي اختاره موقتاً. ولكن هذا الاستقرار عابر؛ وعند كل مفترق جُمَلٍ ينتقل إلى مكان آخر ويعود إلى الدوران بشكل مدوّخ حول مركز جديد يُطيحه إلى أن يصادره هبّة ريح حقيقية إلى نقطة ثابتة أخرى وحتى مصادرة جديدة. وهكذا، في خلال هذه الأيام في ميونيخ، انجررنا إلى أربع زوايا أوروبا، في الألف إعصارٍ فردي صغير التي تمثّل التقدم البطيء والقدري لكارثة جماعية واسعة تنتقل بلا هوادة من بيرك Berck إلى باريس وإلى ميونيخ وإلى براغ وإلى المغرب. فعلٌ يبدأ في مرسيليا يختلط على بعد مئة فرسخ منها مع فعل آخر مختلف عنه تماماً حيث ينتهي ردٌّ صرع من شخصيته يتبع في فمٍ آخر يستقبله كما لو أنه خاص به، ويتكلم هكذا باسم الآخرين. الصور كلها، والمشاهد كلها تتوالى وتتغيّر وتنتقل في تنوّعٍ لانهائي، ومع ذلك فإن ما يتشكّل هو مصيرٌ مطابق وسيكون القدر هذا.

بالإضافة إلى التحكم الذي تفترضه طريقة تركيب كهذه، فمن الصعب كثيرة تجعل استخدامه محفوفاً بالمخاطر هذه القصة التي هي ليست قصة أحد، تخاطر بإثارة وجهة نظر المشاهد المطلق، وبالظهور على أنها النظرة المتحكّمة، المتسلطة والميتة التي هي نظرة الآخر دائماً. أو بالعكس، لن تكون إلا مختصر قصة الناس جميعاً لأنها في كل مرة تُطرح، إنما تُطرح على وعي فردي، وإنها تتحد مع عزلة هذا الوعي فهي لن تتمكن أبداً من الفرار من قدرية وجهة النظر

(*) الضمير اللاشخصي في اللغة الفرنسية "il" لا يحيل إلى شخص بعينه، بل يحيل إلى فاعل مبهم. (المترجم)

إن تأليف رواية التأجيل هو مكافأة الفن بالتأكيد. إن ما يجري فيها لا يبدو في أية لحظة مكتملاً بمركز المراقبة اللاشخصي بشكل صرف الذي هو مركز المؤلف الخفي وبالعكس. فإن قصة الضوء الكاذب feu follet هذه مضاءة كل مرة بضوء حقيقي صغير. هو ضوء وعي مهتز كأنه انعكس على فضاءات أكبر فإنه لا يرى إلا نفسه. ولكن مع ذلك، ينمو لدينا الطباع بأن القصة، بينما هي تنتظم انتظاماً خاصاً حول هذه الشخصية أو تلك، إنما تعي بخصوص أنها تنتظم حول مجموعة واسعة. يشعر كل شخص بتجسد السرد فيه أنه يهتز فيه، ويشعر أنه في مكان آخر تقريباً، وأنه سرد شخص آخر. وهذا الاهتزاز، حركة دوار البحر هذه، هو كالنداء التائه والمبهم لحرية مريضة تتمنى وتخشى الخروج من ذاتها لئلا تكون إلا وسطها. ولنقل بصراحة، إننا أمام نوع من التقمص السردي métempsycose narrative، أمام نوع من التحولات يغوص فيها السرد ويموت ويبعث في هجرة عابرة للحدود، كوعي نصف إلهي لا يكون حقيقياً وواقعياً إلا في مجموع تجسداته، ومع ذلك لا يتبدى أبداً إلا على شكل مقسم تقسيماً مضحكاً

في المنفى. قلّما يلجأ سارتر إلى التشبيه ومع ذلك نراه ينجح في إبعاد روايته عن كل تهديد بالمراعي المجردة. وفي روايتي سن العقل والتأجيل يدفع هذا الخطر بعيداً. ولكنه يدفعه أيضاً بعيداً عن همومه النظرية على اعتبار أن التجربة التي يحسمها من محتمل أن تكون مرتبطة بالأخلاق، حيث الميل الذي يجعلنا نتبعها تتجه نحو غاية يوصينا بها أو هدف نهائي يدلنا عليه. وهكذا فهي تحاذر بأن لا تستطيع أن تُعاد من نهايتها إلى بدايتها (ولكن هذا هو سر الرواية الثالثة)

بالمجمل، إننا نرى بشكل أفضل الآن ليس للرواية ما تخشاه من الأطروحة بشرط أن تقبل الأطروحة بأن لا تكون شيئاً دون الرواية. لأن للرواية دروسها الأخلاقية الخاصة، الذي هو الالتباس والغموض. إن لها واقعها الخاص الذي هو القدرة على اكتشاف العالم في اللاواقع والتخيل. ولها أخيراً حقيقتها التي تُجبرها على أن لا تؤكد شيئاً دون السعي إلى استئنافه، على عدم إنجاح شيء دون أن تحضّر إخفاقه، بحيث أن كل أطروحة تنتصر في رواية سرعان ما تكف عن كونها صحيحة.

الشابكة والبحث العلمي في العلوم الإنسانية

□ د. عبد النبي اصطيف *

هل أفاد العرب المعاصرون في البحث العلمي من الشبكة الدولية، أو الإنترنت، أو "الشابكة"، كما اقترح مجمع اللغة العربية بدمشق تسمية لها؟ وهل دلّلوا من خلال إفادتهم هذه على حكمتهم في التعامل مع معطيات حضارة العولمة؟

لا جرم أن الشابكة قد قدمت الكثير من الإمكانات للباحث المعاصر، والتي ربما كان من أهمها تيسير الحصول على المعلوعة، بأيسر جهد، وأسرع وقت، ولقد توسعت دائرة البحث عن هذه المطومة وتقصّي مصادرها لتشمل العالم كله بمختلف أصقاعه، ومختلف لغاته، ومعنى هذا أن الباحث سيتيسر له من خلال الشابكة معرفة ما نُشر عن أي موضوع يهمه من كتب، وأبحاث، ومقالات، وما نُظّم حوله من ندوات، وحلقات بحث، ومؤتمرات، وما يُعدُّ عنه من رسائل جامعية وما أحرعها، وفي ذلك ما فيه من مساعدة لا يُستهان بها في الإحاطة بمصادر أي بحث ومراجعه، ومن ثمّ استيعاب ما نُشر حوله والبناء عليه، والإضافة إليه؛ ومعيار جودة أي بحث علمي -كما يعرف القاصي والداني- هو مقدار ما يُضيفه من معرفة إلى موضوعه.

وقد يوقع ما تقدم من حديث عن أفضال الشابكة في وهم، بات شائعا هذه الأيام في أوساط الباحثين العرب ودوائر الإدراك الجامعية وانتشر انتشار النار في الهشيم في صفوف الذين يتعاملون مع البحث العلمي بشيء من الاستخفاف بمتطلباته من بنية تحتية، وتسهيلات بحثية، ومكتبة غنية، حتى أنهم يواجهون كل من يشكو من فقر أو نقص أو محدودية في وسائل البحث العلمي المتاحة بعبارة

* مدرس في جامعة دمشق

ذهبت مثلاً "عليك بالانترنت التي وفرت كل شيء"

والحقيقة أن الشابكة تُخبرك أن ثمة كتاباً ما يُعنى بموضوع بحثك؛ تُعطيك كل تفاصيل نشره من اسم مؤلفه، وعنوانه كاملاً، وناشره، وعنوان هذا الناشر، وتاريخ نشر الكتاب، وعدد صفحاته، وتقدم لك خلاصة عن محتواه، بل تعرض لك أحياناً فهرساً مفصلاً بهذا المحتوى، ونبذة عن مؤلفه، وقد تقدّمُ له نُتفاً مما قاله مراجعوه فيه، مشيرة إلى الكلمات المفتاحية التي ينطوي عليها.

ولكن هل يمكن أن يكتفي الباحث بكل ما تقدم، ويغنيه عن العودة إلى الكتاب وقراءة واحدة من نسختيه الورقية، والإلكترونية، التي عليه أن يدفع ثمنها ببطاقته الائتمانية حتى تُرسل إليه، ويغتنى بما يحتاجه منها؟

والشابكة كذلك تُخبرك أن بحثاً ما يتصل بموضوع يهمك قد نشر في مجلة محكمة، وتقدّم لك خلاصة موجزة عنه، ونبذة مكثفة عن مؤلفه، وفكرة عن سعة انتشاره من خلال ذكر الأبحاث التي أشارت إليه أو أفادت من محتواه، وفي ذلك ما فيه من خدمة للبحث، ولكن هل تتيح لك فرصة قراءته كاملاً، أم أن عليك أن تدفع رسماً محدداً ببطاقتك الائتمانية ثمناً لهذه القراءة أو تستخدم تسهيلات البحث لدى مؤسستك التي تيسر لك الدخول إلى موقع البحث وتنزيله ومن ثم قراءته؟

صحيح أن الشابكة قد تحتوي على نسخة من بعض الكتب الواسعة الانتشار، أو المقالات، أو الأبحاث التي نشرت منذ زمن، ولكن جلّ ما يتيسر من مواد بهذه السبيل، غالباً ما يكون قد انتهى مفعوله من الناحية المعرفية، أو أنه لم يعد حديثاً أو راهناً، أو قد تم تجاوز ما فيه من معرفة وعلم، ولذلك لا مانع من إتاحته على نحو واسع لجمهرة القراء مجاناً، ومن ثم فإن فائدته للبحث الذي يسعى إلى أن يكون بحثه راهناً تكون محدودة أو ربما معدومة.

وصحيح كذلك أن الشابكة تُعرفك الباحثين الذين يعملون في ميادين اهتماماتك البحثية وتطلعك على اهتماماتهم وبحوثهم، وربما تيسر لك فرصة التواصل معهم، بل قد تمنحك فرصة التعاون معهم في إنجاز بحث من البحوث وهو ما باتت تحرص عليه الجامعات المتقدمة ومراكز الأبحاث والمؤسسات العلمية، ولكنهم بالتأكيد لا يبذلون لك بحوثهم أو كتبهم مجاناً، وعليك أن تدفع ثمن الكثير مما تحتاجه منها، لأن حقوق النشر غالباً ما تكون منوطة بالناشر، وليس المؤلف. وهو ما تنبه صاحب هذه السطور عندما سعى إلى الحصول على نسخة ورقية أو إلكترونية من بعض أبحاثه المنشورة بالإنكليزية في المجلات الدولية المحكمة، وطُلب منه أن يدفع مقابل تنزيل أية مادة، ما يعادل أحياناً ثمن كتاب بغلاف ورقي، ولم يشفع له في ذلك أن هذه الأبحاث مدرجة تحت اسمه.

وصحيح أن الشابكة تحيطك علماً بما يُعدّه طلاب الدراسات العليا في مختلف الجامعات من رسائل جامعية وما أنجز منها، ولكنك لن تستطيع قراءة أي من هذه الرسائل دون أن تحصل على إذن من صاحبها أولاً، وقبل أن تدفع رسماً محدداً للحصول على نسخة منها ثانياً.

ومن المعلوم أن ثمة شركات تقوم على تقديم هذه الخدمات إلكترونياً، وورقياً، لكل من يقصدها مقابل رسم محدد يدفعه مسبقاً ببطاقته الائتمانية، أو يرسله بالبريد، أو باشتراك شهري أو سنوي، أو من خلال مؤسسته التي تدفع اشتراكاً تتاح به فرصة الحصول على هذه الخدمات للمنتسبين إليها من أساتذة وباحثين وطلاب وربما إداريين.

ومعنى هذا أن البحث العلمي المعاصر أصبح في الواقع أكثر صعوبة بالنسبة لأي باحث حتى إذ عليه أن يحيط بكل ما سبق إليه من أبحاث ليس على مستوى بلده، أو إقليمه فحسب، بل على مستوى العالم بأسره، وسواء أكُتب بلغته الأم أم باللغات الأخرى، حتى يكفل لأبحاثه الحد الأدنى من كفاية الاطلاع على مصادره ومراجعه، وهو ما يتطلبه عادة المحكمون، والذين غدوا في عتبة المهرة عند تدقيقهم لما يقدّم من بحوث، ومن ثم الإشارة إلى مدى استيفائه لمصادره ومراجعه. ومن الجدير بالذكر أن الشابكة باتت تقدم خدمة أخرى للباحثين هي خدمة الترجمة التي تقدمها محركات الأبحاث مجاناً، وإن كانت بحاجة دائماً إلى مدقق. إذا ما شاء الباحث أن يستند إليها في أبحاثه ويقبس منها معلومة أو رأياً.

والإحاطة التامة الشاملة قد لا تكون متيسرة للبحث، وعندما تتيسر قد تكون مُكلفة من حيث الوقت والجهد والمال. ومن أين لباحث العالم الثالث أو الدول النامية أن يفي بمتطلبات البحث العلمي وهو لا يملك الوقت (الذي ينفق جلّه في التدريس والتصحيح وتدبُّر شؤونه الإدارية) أو المال (إذ غالباً ما يُكتفى بتقديم الحدّ الأدنى له والذي يفي بنفقاته الأساسية ويُمنُّ عليه به دوماً). مع أنه مستعد دوماً لبذل الجهد، وما تبقى لديه من وقت، ولو كان ذلك على حساب صحته وأسرته وحياته الاجتماعية

وربما كان من الإنصاف الإشارة إلى أن **مديرية البحث العلمي في جامعة دمشق** قد يسَّرت بعض الخدمات البحثية من خلال خط تواصل مجاني مع الشابكة على مدى 24 ساعة ولاسيما إمكانية تنزيل الأبحاث العلمية المنشورة في الدوريات المحكمة، ولكنها لا تتيح قراءة الكتب الحديثة العهد بالصدور ولا القديمة منها. فتلك خدمة تتيحها عادة المكتبات الجامعية التي تعنى بالحصول على كل ما هو جديد منها، ومكتبتنا إذا ما أردنا الصدق لا تقدم ما يليق بجامعة عريقة عراقة جامعتنا ولكن ينبغي الإقرار من جهة أخرى أن البيئة التي يُمارس فيها الباحث نشاطه في **جامعة دمشق** ليست بيئة تحفيزية على الإطلاق، والباحث غدا مجرد مدرس يُلقي المحاضرات ويعدُّ نماذج الأسئلة، ويقوم بتصحيحها، مما أبعده عن دائرة البحث العلمي الذي يقتضي درجة كافية من التفرغ. علماً أن القوانين (ولاسيما قانون التفرغ) تسمح بالتفرغ للبحث العلمي. غير أن الحاجات التعليمية تجعل الإدارة الجامعية تميل إلى تجميد العمل بهذه القوانين، متناسية أن تصنيف الجامعات ومعايير الجودة فيها يستندان إلى ما تنتجه هذه الجامعات من أبحاث علمية، ولا يعيران أي اهتمام لعدد الطلاب أو غير ذلك من المعايير التي تتبناها جامعاتنا التي لا تجد لها ذكراً في هذه التصنيفات، لأنها خارج هذه الدائرة عندما يأتي الحديث فيها عن البحث العلمي.

ومما يؤسف له حقاً أن ما تقدم من صعوبات ومشكلات وبيئة تحفيزية ضعيفة للبحث العلمي في الوطن العربي عامة، وسورية خاصة، قد غرت بعض العاملين في ميدانه بالإفادة من الشابكة في تلفيق البحوث، من خلال آلية النسخ واللصق، إذ ليس على المرء عندها غير أن يلجأ إلى الشابكة حتى يقمِّش بحثاً مما يتيسر له من بحوث على هذه الشابكة مستعيناً بمحركات البحث، غوغل، وياهو، وغيرهما. وهكذا يتم تقميش على نحو متمام على بحوث مستمدة من مواد من الشابكة، لا فضل لمن يوقّعها باسمه سوى تحريرها بعد ضمّها في بحثٍ يعنونه على نحو يُعمّي فيه على مصادره،

التي لا تخفى على المطّلع الخبير على المحتوى بالعربية وسواها من اللغات. وبمقدار السهولة التي تتم فيها عرضة البحوث وتلصيقها يصبح من السهل على المقيّمين والمحكّمين العثورُ على أصول هذه "البحوث" ومصادرها.

وربما كان من الجدير بالذكر أن بعض المؤلفين المعاصرين الذين يهمّهم حجم كتبهم، وكثرتها، باتوا يلجؤون إلى الأسلوب نفسه مستعينين في ذلك بالعاملين في مجال الهندسة المعلوماتية، وعمدوا على تحرير ما يُجمع له قدامى، ليخرجوا على الناس بكتب "مفبركة وملفقة"، ليس لهم فيها إلا التحرير والتنقيح بعد الجمع والتبويب والضمّ أو التأليف، ولكن ليس بالمعنى الذي ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني.

والسؤال الذي سوف يراود خاطر كل غيور على البحث العلمي في القطر العربي السوري والوطن العربي، هو ما العمل الذي يمكن أن نواجه به هذا الواقع؟ وكيف السبيل إلى الإفادة الصحيحة والسليمة والهادفة من الشابكة في البحث العلمي؟

والحقيقة أن ثمة وسيلة مباشرة لذلك هي تيسير الدخول إلى المواقع البحثية في مختلف الحقول المعرفية وإتاحته مجاناً للطلاب الجامعيين والأساتذة والباحثين عامة، وتوفير البنية التحتية التي تساعد على الإفادة من الشابكة، من مخابر، وأدوات تسجيل، وطباعة وغيرها.

وأما الوسيلة غير المباشرة فتكون في تحويل المكتبات الجامعية والبحثية إلى مكتبات رقمية، وتحفيز البحث العلمي في الجامعات ومراكز الأبحاث بضخ المزيد من المال وبذل المزيد من الدعم للعاملين في هذا الميدان، وذلك بتخصيص مكافآت مادية للبحوث الأصلية المنشورة في مجلات محكمة مرموقة، ومنح أصحابها ترفيعات استثنائية، وزيادة رواتبهم، وتفريغهم كلياً أو جزئياً للبحث العلمي. ولنتذكر في هذا المقام مقولة تنقل عن الإمام الشافعي: "لو سئلت عن بصلة ما تعلمت مسألة".

وثمة توجه واعد في أوساط الباحثين الشباب، يدعو إلى نبذ احتكار المعرفة من جانب منتجيها، ويروّج للتخلي عن مقولات حقوق الملكية الفكرية، ورأس المال الفكري وغيرها مما يراه من المعوقات الخطيرة في تنمية المعارف الإنسانية، متبنياً ما اصطلح عليه بالمصدر المفتوح open source الذي يجعل من المعرفة بحيرة تسمح لكل من يقصدها بأن يستمد منها ما يشاء، ويرفدها بما يشاء دون حدود أو قيود. ولكن هذا التوجه بحاجة إلى خلق الآليات الضرورية التي تُنظّم عمليتي الصدور والورود، والأخذ والعطاء، والاستمداد والرفد، فالعلم صفة من صفات الله العالم والعليم، ولذلك فإنه يتمتع بصفة القداسة لدى من يؤمن به، ومن الضرورة بمكان أن يتعامل الناس به بورع شديد، وإخلاص أشد، وأن يجعلوه خالصاً لبلوغ الحقيقة وتمجيدها.

سعد الله ونوس

□ شاهر أحمد نصر *

"إن كتمت وأخفيت عشت وتكرمت، وإن صدقت وكشفت سلبوك وأخرجوك منهم" "لا أحتاج إلا إلى الحقيقة وأطلب من المفتي أن يساعدني على كشفها" .. "الحقيقة هي ما وافق أهواء السادة، وما انقادت إليه العامة انقياد الأعمى". حيث الكل يتحدث عن الحرية، ويعني بها حريته في قمع خصومه". (طقوس الإشارات والتحولات)

"ليس سهلاً أن تطلب غزواً أجنبياً دون تقدير جيد للموقف. أنت تعرف ماذا يعني الجيش الغازي عندما ينتصر. إنه خراب طائش، قد تستحيل السيطرة عليه

الوزير: ولكن الجيش الغازي يأتي ليحمي مصالحنا، ويحفظ لنا كرسي السلطة. فماذا يهمنا بعد ذلك. بالتأكيد سيكون هناك خراب. لن يدخل الجيش بالدفوف والغناء، ولن يوزع الورود والعطور. هذه حرب.. سيقتلون ويخربون. طبعاً لن يبقى من ذرية الخليفة حيٌ، وستصبح قصوره خرائب. كما لن يوفروا المدينة. هي الأخرى سينهبونها. على أي حال هذه ضريبة الانتصار.

من يحس هؤلاء يحيصـ ؟ ليدعموا الـ السلطة فهل نطلب فصل من ذلك (سعد الله ونوس ـ رأس المملوك جابر (1971) ـ الأعمال الكاملة ـ المجلد الأول ص168) هل تصح هذه الأسطر التي كتبت في سبعينيات القرن العشرين إلى نسيون؟ ألم تكن الحياة هي أكبر رد على المنافقين؟ ومن هو هذا الكاتب الذي استشف برؤيته لمسيرة خطراً حصل بعد ثلاثة عقود من كتابتها؛ ألا وهو غزو العراق، واجتياح بغداد، وما جرّ من مآسٍ إلى العراق والمنطقة؟..

إنه سعد الله ونوس!

تحمل مسيرة حياة سعد الله ونوس في طياتها بذور الثورة الواعية على الشخص وعلى الاستبداد والظلم والقهر والعدوان والاستغلال بكافة أشكاله وما أن يذكر اسمه حتى تحضر إلى الذاكرة صور الإقدام، والشجاعة والجرأة والإبداع والصدق والتجديد في الفكر وفي المسرح، وفي الحياة.

---

* روائي وباحث من سورية.

المسرح والجمهور

مسرح سعد الله ونوس هو مسرح الجمهور، وقد حدد الخطوط العريضة لمسرحه في "بيان لمسرح عربي جديد" نشرته (مجلة المعرفة ـ عدد تشرين الأول 1970) حدد فيها ضرورة:

1 ـ البدء من الجمهور. المدخل الأساسي والصحيح للحديث عن المسرح تبلوره، وحل إشكالاته هو "الجمهور"، وأنّ 2 ـ البداية الصحيحة للمسرح العربي كمنت في حس الرواد الأوائل العميق بالجمهور، وجرأتهم على وضع الحلول لما كان يعترض تجربتهم المسرحية الوليدة. 3 ـ مؤكداً أنّ المسرح عمل جماعي، و4 ـ ينبغي أن نشخص لا أن نفرغ. 5 ـ غير متفائل عمّا هو مطلوب من المتفرج (الأعمال الكاملة ص17 -39) هذا لا يعني استسلامه إلى حالة الجمهور، وأنّ الجمهور سيسير مع المسرح بهذه البساطة بل على العكس تماماً، وصل وسعد الله ونوس ـ كما يقول علاء الدين كوكش ـ إلى قناعة "إنّ هذا المسرح الذي تطمح إليه ـ الذي يجب أن يساهم في تغيير الناس ـ لن تقف في وجهه السلطة فقط والأنظمة القائمة، بل والناس الذين يتضررون من هذا التغيير.. الذين يستندون إلى بنيان مجتمع قائم بأفكاره وقناعاته منذ مئات السنين، وهذه الأفكار والقناعات سوف تقف عائقاً في وجه التغيير، حتى من خلال الناس الذين لهم مصلحة في التغيير (الأعمال الكاملة ـ ص744) ويدل اهتمام سعد الله ونوس صاحب مشروع الحداثة بالماضي، وخوضه في الوقت نفسه في قضايا الحاضر، والمستقبل على النظرة متعددة الأبعاد التي امتلكها، ووضعه مجمل إحداثيات الزمن خدمة للفكرة التي يراها مفيدة لتطور وتحضّر الإنسان.. فحول في المنمنمات أن يستقد القوى الفاعلة في الحاضر باستحضار الماضي نقدياً فقد نتفق، أو نختلف مع وجهة نظره النقدية لابن خلدون، لكنّنا نعترف بأنّه يطرح أسئلة، ويجعلنا نعيد طرح الأسئلة على مختلف المستويات الاجتماعية

لقد حمل سعد الله ونوس، كما قال نوار نصر، "الوطن بين ضلوعه"، وحمل في حناياه حباً، وجمالاً، وفرحاً، وتوقاً للحرية، كما حمل شجوناً، وهواجس كثيرة تتصل بحياته، وبحياة شعبه، والإنسانية، وبما لاقى من حب من أناس جميلين، ومن مآسٍ سوداء سببها له، وللإنسانية، أناس أشرار أشقياء استباحوا القيم الإنسانية، قيم العدالة، والحرية، والكرامة مستغلين سلطاتهم، وسلطات التخلف، والاستبداد، والفساد "فلم يأت عنوان مسرحيته الأولى "حكاية تحدث في الحياة" عبثاً، أو من فراغ، بل جاء تلخيصاً وتجسيداً لعمق هواجس باحث في الوجود والحياة، وستبقى هذه الهواجس تلاحق وتقلق وجود هذا المفكر والكاتب المسرحي المبدع طوال حياته. فعنيت مسرحياته بالحديث عن معالجة القضايا التي تقلق الإنسانية، كمعالجته مسألة الظلم في مسرحية "الجراد"، وقضية الفقر والتشرد في مسرحية "جثة على الرصيف"، ومسألة الرجولة، في "عندما يلعب الرجال"، والقلق في "لعبة الدبابيس"، والخوف من السلطة الاستبدادية في "الفيل يا ملك الزمان"... وأسهمت العوامل والمقاطع الملامسة المعروفة بين مسرح التسييس الذي انشغل به بعض اللاهثين وراء الثروة ورضى السلطات، والحياة السهلة، وبين مسرح جاد، أقرب إلى المسرح السياسي اهتم به سعد الله ونوس مع كوكبة من الكتاب والمسرحيين الثوريين التقدميين، الذين ربطوا مصيرهم بمستقبل شعوبهم، غير آبهين بمنصب، أو بثروة، أو حظوة لدى سلطة، فكان ذيب مرموقاً جداً متمسكاً في الدفاع عن المثل الإنسانية مثل الحرية، والكرامة، والعدالة وفي سبيل بناء الإنسان، وتعميق إنسانيته، وإغناء حياته بالفن الجميل، والعمل المبدع، والثقافة الإنسانية المتحضرة، جاهداً إلى جمع وإثراء

معرفته بمجمل التجارب المسرحية العالمية القديمة والحديثة، وصبها خدمة لمسرحه التجديدي المتعمق في أغوار النفس البشرية، بحث عن أسباب التحولات والتغيرات التي تطرأ على الإنسان، خاصة محب السلطة، فنجد الأمر المهم والرئيس بالنسبة للملك الجديد، في مسرحيه "الملك هو الملك"، هو العرش. فتتبدل مواقف الرجل من قوى الشر، ومصارعة تلك القوى، التي قد تفقده هذا العرش، فيتناسى آراءه ورؤيته الأصلية لتلك القوى وممثليها، كما يتناسى انتماءه الأصيل إلى بيئة اجتماعية تمتلك رؤية وأحلاماً تختلف عن أحلام التمسك بالعرش والسلطة، فيحترق ويغترب عن أصله، إلى حد تجاهل أقرب الناس إليه كزوجته وابنته المقربتين، وهو قابع على عرش الحكم.

منارة تنويرية

جسّد سعد الله ونوس إحدى المنارات التنويرية المرموقة في البلاد العربية، تشهد على ذلك أعماله المسرحية المميزة، وبصماته المميزة في الإبداع المسرحي العربي، إنه مجدد مبدع في المسرح، وواحد من المبدعين الذين صانوا فكرهم وكرامتهم الأدبية والشخصية الذاتية في وجه أعتى التحديات. وهو مثال الأديب الفاعل، على الصعيد المسرحي والثقافي والاجتماعي.. فهو يقول: (وقد كررت مراراً أنني لم ألجأ إلى الأشكال الفنية التي لجأت إليها تلبية لهواجس جمالية، أو لتأصيل تجربة للمسرح العربي من الناحية الحضارية، وإنما نحت إلى هذه الأشكال وجربتها، بحثاً عن تقاليد كنت أريد أن أتواصل مع جمهور واسع، وكنت أريد أن يكون مسرحي حدث اجتماعي وسياسيا يتم مع الجمهور). والمهم عند ونوس أن يكون المضمون أداة تعليم وتنوير، عن طريق طرح القضايا التي تهم المواطن ودراستها، وتحليلها بشكل يحمي الجوانب الخفية فيها، ومن ثم تحفيزهم على العمل لتغيير واقعهم نحو الأفضل. وقد أدرك في خضم ذلك أن نسخ التجارب المسرحية الأوروبية لا نفع فيه، كما أن الانكفاء على الذات والبحث عن الأصالة في التراث وحده يبدو ساذجاً. المهم عنده أن يبدأ في تجريب من التفرج ذاته. وهذا يعكس الفعل الثقافي الإبداعي عنده طارحاً دور المثقف في المجتمع" (علي ديب كلنا شركاء، 16/5/2004). وتعد مسرحية "حفلة سمر من أجل 5 حزيران" تحولاً هاماً، وتجديداً سيبقى يرافق اسمه في المسرح العربي كباحث وفاعل لإيجاد علاقة تفاعلية بين المتفرج وخشبة المسرح. عرى في هذه المسرحية التي كتبها عام 1968، ونشرت للمرة الأولى في مجلة مواقف، الهزيمة وشرح أسبابها التي تدل على أن المجتمع منهار من الداخل. وهذا ما يفسر القول الذي نقل عنه "وأنني في كتابة المسرحية لم أفكر بأصول مسرحية، ولا بمقتضيات جنس أدبي محدد. لم تخطر ببالي أية قضية نقدية كنت فقط أتصور، وغالباً بانفعال حسي حقيقي، أنني أعري واقع الهزيمة وأمزق الأقنعة عن صانعيها". (علي ديب كلنا شركاء، 16/5/2004)

تابع سعد الله هذا النهج في "سهرة مع أبي خليل القباني"، ومسرحياته التالية مازجاً بين كرسي الحكواتي، وهو أول شكل من أشكال التفرج الحكائي العربي، وبين أحدث الأساليب المسرحية التي كان ضليعاً في معرفتها وإتقانها سواء نتيجة دراسته في فرنسا، أو نتيجة لاطلاعه على ذلك الكم الهائل من المصادر المختصة بتطور فن المسرح. وهذا ما دفع بعض النقاد إلى الحديث عن رغبة سعد الله في إنشاء مسرح ديمقراطي عربي على نسق ديمقراطية المسرح الإغريقي.. وقد يكون الواقع السياسي والاجتماعي المقيد من أهم الأسباب التي أعاقته في إبداع أشكال إخراجية غير تلك التي سمح بها أو رآها، هي ذات الأسباب -كما يقول أولئك

النقاد ـ التي عانى منها أبو خليل القباني ولكن بتجليات أكثر حدة.

ما بعد الصمت:

عرف سعد الله ونوس بعد الصمت الذي استمر عقداً من الزمن تطوراً وتحولاً في أسلوب تفكيره، والمواضيع التي طرقها.. وليس مصادفة أن يترافق صمته مع البريسترويكا التي عاشها الاتحاد السوفيتي، وكما جاء في قدس الأقداس": "البريسترويكا فتتت، وأعطت عمراً جديداً". ألقت البيسترويكا بظلالها على الماركسيين في مختلف أصقاع العالم، جعلتهم، إن لم تكن قد أجبرتهم، على الصمت فترة كمن تلقى صدمة، أخلت بتوازنه، ومع استعادة التوازن، ظهر أسلوب تفكير جديد، و بعض ما كان يراه الماركسيون محرماً أصبح شرعياً، بل ضرورة، ولم يكن الكاتب والمفكر الماركسي سعد الله ونوس، بعيداً عن هذا التأثر، ويظهر ذلك في اعترافاته في الحوار الذي أجرته معه مجلة الطريق اللبنانية (العدد الأول لعام 1996) حيث قال "كانت لدي أوهام على كل المستويات.. كنت أفرض على نفسي نوعاً من الرقابة الذاتية، رقابة داخلية قوامها، كما كنت أتوهم، تغييب الثانوي لصالح ما اعتبره قضية مهمة. كنت أشعر أنّ المعاناة الذاتية، أو الخصوصيات الفردية أمور (بورجوازية) سطحية غير جوهرية يمكن تنحيتها.. كان اهتمامي منصباً على وعي التاريخ، لهذا كنت على مستوى الكتابة المسرحية، أشعر دوماً أنني لست في جلدي.." (الأعمال الكاملة ص757) كما تجلى هذا التأثر، فضلاً عن معايشته مرض حركة التحرر الوطني، والمرض الاجتماعي، فضلاً عن المرض الجسدي، في انتقاله في نصوصه المسرحية، إلى تجربة روحية، تمزج بين الصوفية والسريالية، عبر مفهوم "امتلاك الجسد للحقيقة". فكتب نصوصه تتأسس على "قراءة الجسد ـ كموضوع للحقيقة وبواطن المعرفة ـ في تعارضه مع الظاهر السائد، وفي تحركه خارج الأعراف القيم والشريعة (عبلة الرويني ـ ص743). أي إنه "وصل إلى "قول" جديد، سواء من حيث الموضوعات أو شكل تقديمها وكانت البداية "الاغتصاب"، ثم تواصلت في "المنمنمات"، و طقوس الإشارات والتحولات، و يوم من زماننا، و أحلام شقية، و ملحمة السراب. لقد انفصل، في المرحلة الجديدة، كما يقول، من الأوهام، أصبح في مواجهة أسئلة مختلفة عن السابق، ربما أصغر، لكنها مرهقة ومؤرقة وهو يريد أن يشرك الآخرين في هذه الأسئلة، أن يورطهم، كي يواجهوا أنفسهم قبل أن يواجهوا القضايا الكبيرة، لأنّ القضايا الكبيرة لا يمكن أن تواجه إلا من خلال شجاعة داخلية تتجاوز الزيف والنفاق والرغبات أو الشهوات العارضة

في مواجهة النفس، إلى تأمل عالمه الداخلي.. لا يتردد، سعد الله، في مسرحياته الأخيرة، في إبراز الأصداء المعذبة، وإطلاق الأفكار والمشاعر الخاصة بالذات، الأمر الذي ما كان يحسُّ أن يظهر، أو أن يعبِّر عنه في مسرح جاد، تحت زعم أنها لا تعني الآخر، وليست لها صلة بالحقيقة، مع الإشارة أنّ الحقيقي، كما يؤكد في المرحلة الجديدة، هو عمق الإنسان (عبد الرحمن منيف مقدمة الأعمال الكاملة ص12)

الانحياز إلى الحب والحرية والجمال.

يتدخل المسرح الجاد في مختلف جوانب الحياة، دون أن يهدم اللمسات الجمالية الفنية، ويغوص الكاتب المسرحي المتميز في أعماق القضايا التي تقرر مصير شعبه معبراً عن القلق الذي يطغى على المتلقي نتيجة لهذه القضايا ولعل مسرحيته "ملحمة السراب"، هي مثال على محاولة الكاتب القبض على جوهر وأبعاد اللعبة

الاقتصادية التي تتحكم بمصير البلاد والعباد. تعكس مسرحيته ملحمة السراب التناقض والصراع بين واقع مجتمع يطغى الفقر على بنائه، وبين انفتاح اقتصادي، يأخذ شكل المشروع السياحي، ليصور الانفتاح على أنه فتح لآفاق أمام متع الحياة وأفراحها، حتى ولو كان ذلك على حساب الجمال الطبيعي للأرض والحب.

يتبنى الكاتب موقفاً منحازاً في صالح حماية ما يراه جميلاً مثرياً للحب.

يعتقد البعض هذا الانحياز مبيّنين أنّ سعد الله داعية للحداثة، والعمل السياحي هو نتاج حداثوي، وليس بالضرورة أن يلغي الحب، أو الأغنيات القديمة، بل يساعد بما يوفره من غنى وتنوع على مكاشفة الإنسان لرغباته وتطلعاته و(يتابعون قائلين إن) الغوص في مثل هذه القضايا يحتاج إلى شخصيات ذات وعي أعمق بالوجود لا يبدو أنه كان متوافراً لدى شخصيات المسرحية، التي انقسمت إلى فئة مقبلة بشراهة لتبني هذا المشروع، وما يتيحه من متع عديدة، وبين زاهد به وبالحياة كلها، دون وجود تفسيرات مقنعة لأبعاد وعمق وجذور الصراع، التي ربما يلعب غياب القانون وطغيان الفساد المستشري دوراً في تأجيجه في أطر ضيقة.. ويرى آخرون أنّ في مسرحيته الجديدة "ملحمة السراب" يبلغ ذروة التحريض والتعبئة ضد الفساد والإفساد والظلاميين، ضد النظام العالمي الجديد، ضد هذا التحالف بين السلطة والمال ورجال الدين والصعود البسيوي السريع في المجتمع المتخلف والمقموع يكتب بوجعه، ويقصد أن يوجعك، أن يعرض عليك صورتك الحقيقية في مرآة رؤاه المستقبلية (طلال سلمان ـ ص745) ربما احتاج النص إلى جهد أكبر، للغوص في تفاصيل الواقع وحتمية التغيير في الحياة، كيلا تبدو بعض المواقف ضيقة مباشرة، لكن هذا لا يلغي أهمية القضية التي تطرقها المسرحية لتوعية المتلقي ودق ناقوس الخطر من هجمته القادم تحت يافطة حداثوية.

أقوى من الحجب الصفيقة:

جرت محاولات لإسدال حجب صفيقة على الأديب سعد الله ونوس، كتلك المحاولات التي شملت كثيراً من المبدعين العلمانيين التنويريين. وخير من وصّف هذه الحالة الدكتور طيب تيزيني، في مقدمته لكتاب الشاعر يوسف بلال "هكذا رأيت عبد المعين الملوحي"، والتي جاء فيها: "إذا بحثت في حمص، ستستعيد في الذاكرة أسماء مثل وصفي قرنفلي، وعبد الباسط عيون السود، وسامي الدروبي، كي تنتج تصوراً حول مدى القصور، والتقصير الفادح في حقل البحث في إنتاج هؤلاء وأمثالهم. ولعل عاملين اثنين كانا وراء إسدال حُجب صفيقة على هؤلاء جميعاً، ووراء محاولة إقصائهم عن المشهد الأدبي، والشعري، والفكري السوري، والعربي، أما العامل الأول فيتمثل في أنهم جاءوا ـ عموماً وإجمالاً ـ في مرحلة هيمنت فيها على منابر الثقافة وأقنيتها وتسويقها، بل على القرارات التي تُتخذ بشأنها، فئات من المثقفين العاملين في جهاز، أو آخر ممّا نطلق عليه "الدولة الأمنية". ويأتي العامل الثاني متمماً للأول؛ ويتمثل في انهيار المشروع العربي الديمقراطي، بالتوازي مع الانهيارات الصغرى والكبرى، التي راحت تجتاح العالم شيئاً فشيئاً.. لقد ظهرت "الحيدة الثقافية" لتجتاح ما عمل على تأسيسه رواد مستنيرون وطنيون، وقوميون ديمقراطيون، وكان في مقدمة مهماتها، على الأقل، إقصاء الأدباء والشعراء والمفكرين عن حلبة الإنتاج الثقافي، وتهميشهم، ومحاولة اجتثاثهم من ذاكرة المتلقي العربي وواقعه".

لم يكن سعد الله ونوس بعيداً عن تلك النوايا والمقاصد.. ولعل مراحل عديدة تشهد على ذلك لكنّه لم ينكسر، بل زادته كل التحديات

إصراراً على الإنتاج والإبداع، واضعاً مثل الحرية، والجمال، والعدالة والحبّ، وحب الوطن، نبراساً لإبداعه فتنامت إبداعاته المسرحية مع الأحداث الجسام التي عاشها الوطن، والتي تعيشها الإنسانية، لتصبح مسرحياته مرآة العصر الذي عاش فيه، تلونها هوامشٌ وظلالٌ من التراث، وفتحٌ في المستقبل.. توحدت فيها هموم الإنسان العادي، مع هموم الشعب، وهموم وأحلام وطن تزداد محاولات إركاعه، وتنخر بنيانه من قبل طغم وطوابير فاسدة مفسدة تتغلغل دهاليزه في الداخل والخارج، فضلاً عن الهموم الإنسانية العامة؛ مع معالجته لمختلف قضايا الفساد في يوم من زماننا، هذا الفساد الذي يلوث أطهر القيم الإنسانية ألا وهو الحب.

المرض والغوص في البعد النفسي

بدا ونوس في تلك المرحلة التي كان يقاتل فيها المرض، كمجاهر عن اليأس السياسي والهزائم المتواصلة، أكثر عفوية وطلاقة في تصور البناء الفني والقالب الدرامي وبدا مشغولاً ببلوغ أقصى درجات الصدق مع الذات، بعيداً عن جدران الايديولوجيا العازلة.. وركّز بجرأة مفضحة على المحظور الأخلاقي، والمسكوت عنه في المجتمعات العربية (بيار أبي صعب صحيفة الأخبار 2007/5/15) وأخذ يغوص في القضايا النفسية المعقدة للإنسان، والمجتمع، محاولاً فك ألغازها في "طقوس الإشارات والتحولات" هذه المسرحية التي تشي بتعقيدات جمة يحاول المبدع معالجتها، غير غافل عن الاهتمام بثقافة الجسد، والرقص تحديداً.. في مسرحية استحوذت العلاقة بين المرأة والرجل على مؤلفها ـ كما يقول نديم الوزة ـ ولكن برؤية أكثر حراكاً من المسرحيات السابقة على الرغم من أنها مستمدة من تاريخ العرب ما قبل النهضوي، وهي مسرحية تحول، إذا ما أمعنت التفسير في احتمالاتها، أن توضح أهمية الاهتمام بثقافة الجسد، بطاقاته الغنية كالرقص مثلاً، باعتباره حاجة طبيعية ينبغي أنسنتها بعيداً عن طقوس الإسراف، أو الزهد في التعامل مع حاجات الإنسان الأساسية ومنها الجنس، وإلاّ راوح المجتمع في الدوران حول حلقة المحرم والمسموح المستتر فيه. ولكن سعد الله ونوس رصد هذه الحلقة عبر ظاهرتين متعاكستين، الأولى هي ممارسة السادة الرجال للجنس مع خادماتهن قبل بلوغهن، وتحويلهن، بالتالي، إلى عاهرات يعترف المجتمع بشرعية وجودهنّ في وسطه، والثانية هي المكاشفة في العلاقات الجنسية المشبوهة، حتى الشاذة منها، لاتحاد هؤلاء السادة من العلماء مثلاً جنسية، ولكن بما يكمل التراتبية الاجتماعية بين السادة والخدم، أو العاهرات، من جهة، والهيمنة الذكورية، من جهة أخرى.

لكنّ المسرحية تفترض اختراقاً لهذه التراتبية كأن تقوم امرأة من السادة ـ وتحت رغبة عارمة لجسدها لم يشبعها زواجها من رجل سيد اعتاد معاشرة العاهرات، هو نقيب الأشراف ـ بالانطلاق والتحرر، أو بالتحول من امرأة سيدة إلى عاهرة، وعاهرة تبيع جسدها، مليبّة بذلك أصداء أصوات عاشتها من خلال اغتصاب أبيها وأخوتها الذكور للخادمات في حرمة البيت الذي ولدت وتربت فيه، مع ملاحظة أن هذه المرأة أبدت رغبة في الرقص أكثر من الجنس لتسويغ تحولها هذا. ولكن ماذا تفعل إذا ما ارتبط الرقص بالعهر في مجتمعها؟ طبعاً هذا المجتمع سوف يتصدى لهذه الظاهرة الجديدة بالمفهوم الطهراني ذاته. فيتم إصدار فتوى بتحريم الهدم لتقتل المرأة على يد شقيقها الأصغر، بينما يُقتلُ زوجها شهوات جسده عن طريق الزهد والتصوف، فتكتمل بذلك حالة الفصام الشرقي بين ما هو ظاهر، وما هو مخفيٌ، بين تقشف الروح، وشهوانية الجسد، بين حلال الرجل، وحرام المرأة.

آراء نقدية:

يرى الأستاذ نديم الوزة أن طقوس الإشارات والتحولات "تتضمن أفكاراً "مرتبكة ومربكة لا تؤسس إلا لحكايتها التي تحكي واقعاً تدعي بما تنقده حيث سعد الله ونوس "دخل حقة نفقاً مظلماً لا نهاية لالتواءاته وتعرجاته" .. وانطلاقاً من هذه النظرة النقدية أرى أنه من المفيد التوقف عند الرؤية النقدية لبعض دارسي مسرح سعد الله ونوس والاستفادة من تلك الانتقادات لتعميق الأسس الجوهرية لبناء المسرح فكرياً وفنياً وأسلوبياً .. وفي هذا المجال استوقفتني الآراء النقدية لمحمد الوزة، في قراءته لمسرحية، منمنمات تاريخية التي شكلت، كما يقول "استجابة لهزيمة الواقع أكثر من رغبة في تخطيها، وهي إن كانت تحمل في معظم مستوياتها عرضاً لأشكال الهزيمة، كما هي أعماله الأخرى، بما لا يدعو إلى مزيد من التفكير، إلاّ أنّ سؤالها أو امتحانها للمثقف، أو العالم ربما قد جاء سؤالاً نافلاً، وربما في غير محله، على اعتبار أن مفكراً وعالماً مثل ابن خلدون يمثل منظومة فكرية لم يُستمد قولها ومفعولها، وحسب، بل هي بشموليتها وبراغماتيتها، قد لا تصغي كثيراً إلى ما يصغي إليه سعد الله عن أخلاقية القول ودلالة ما يفعله قائله، بمعنى أن أهمية ابن خلدون تكمن في أنه استطاع أن يكتشف علماً كان يستطيع العرب الإفادة منه، لو أرادوا، بينما تتباكى مسرحية منمنمات تاريخية" على ما حصل للعرب، وعلى ما يحصل لهم، ولم يكن بوسع ابن خلدون أن يرده، لو ترك قلمه، وامتشق سيفه ليموت داخل أسوار دمشق .. و قلمه؟! من تحتاج الشعوب إلى مواقف مفكريها ومبدعيها، فهذا قد لا يعني شيئاً مهماً طالما أن صحة المواقف قد لا تعني صحة السبل، والطرق التي يمكن أن توصل الشعوب إلى تحقيق طموحاتها .. وما لدى ابن خلدون هو علم يحتاج إلى القوة لكي يؤكده، وإنما كانت (خيانته) نتيجة لخيانة الواقع لأفكاره، وهذا لا يسوغ شيئاً بقدر ما يوضحه" ويتساءل الوزة "هل أوضح سعد الله ونوس الواقع؟ ويجيب: "ربما أوضح واقعاً مهزوماً فاته أن يعرف كيف يسوغ أسئلته"

أعتقد أنّ هذه النظرة النقدية تستحق التمعن والاستفادة من كل ما تطرحه، وفي الوقت نفسه، من الضروري التمعن في رؤية نقدية أخرى، قد تكون متناقضة مع هذه، فها هو د. سامي سويدان يقول "تتداخل في مسرحية طقوس الإشارات والتحولات الصراعات الداخلية والخارجية، وتتقاطع المصالح الاجتماعية والأهواء الذاتية، ليظهر كم أنّ التوازنات المستتبة هشة، والمؤسسات التي تستند إليها متداعية على الرغم من المظاهر الخادعة والادعاءات الكاذبة، وكم أنّ القمع مشوه ومدمّر في آن، بحيث تحاصر الرغبات المطلقة ومحاولات التحرر والتحلي بالسجن أو القتل أو الجنون.

يلتحم في هذا العمل الجنس بالسلطة، والعشق بالموت، والرمز بالظاهر لتعلن الحرية، في خضم هذا الالتحام، جوهر الوجود الإنساني، ولتُعلن ممارستها في الشروط السائدة مأساة فاجعة. (د. سامي سويدان ص745)..

وفي هذا السياق من المفيد الاطلاع على آراء الدكتور نور الدين دمشقي الذي يرى أنّ تجربة سعد الله ونوس مرّت بأربعة مراحل رئيسية

المرحلة الأولى المسرح الذهني:

يقول سعد الله ونوس حول هذه المرحلة "..... كنت أكتب مسرحيات للقراءة .. وليس في ذهني أي تصور لخشبة المسرح .. ولقد تأثرت حينها بالأفكار الوجودية ... وفي تلك الفترة قرأت كل ما ترجم من مسرحيات سارتر .. وفي مسرحياتي الأولى تأثرت بيونسكو"

تتميز مسرحيات هذه المرحلة بالعمومية، والتورية والاندفاع نحو التجريب لأن القمع والخوف كان طاغياً آنذاك. في مسرحية بائع الدبس الفقير يقمع بائع الدبس صاحبه القمع ومصادرة الكلام. وفي لعبة الدبابيس يريد أن يقول: يمكن لأي مهرج أن يصل إلى الحكم عندما تغيب الديمقراطية. وفي جثة على الرصيف يصبح الشرطي أداة قمع بيد الغني الذي يرغب في شراء الجثة ليطعمها إلى كلابه ويصبح الإنسان سلعة تباع وتشترى حتى بعد موته

المرحلة الثانية (مرحلة التجريب والبحث عن شكل مسرحي جديد).

سافر ونوس إلى باريس وكان هاجسه أن يتعلم المسرح الأوروبي وأن يشكل موقفاً نقدياً من هذا المسرح وكان المسرح الأوروبي حينها يتخلى عن أدواته التقليدية ويتبنى أدوات أكثر تحرراً وحميمية حيث التقى حينها برواد اتجاهات الحداثة في المسرح الأوروبي وقرأهم بشكل أكاديمي مثل بريخت ـ أنتونان أرتو ـ بيسكاتور ورغب ونوس أن يجربهم. وفي أثناء دراسته في فرنسا قال له المخرج الفرنسي جان ماري سيرو: من الخطأ الفادح أن تبنوا مسارح على الطريقة الأوروبية، بوسعكم أنتم بالذات أن تساعدوا التجربة المسرحية على الخروج من الأشكال المتجمدة التي وصلت إليها في أوروبا

وعلى ما يبدو أن ونوس أخذ بهذه النصيحة، فقد استمد مضامين مسرحيته من التراث الشعبي، بينما استمد تقنياته المسرحية من المسرح الأوروبي الذي تبنى أشكالاً جديدة فعلاً مثل المسرح الملحمي عند بريخت والمسرح التسجيلي عند بيتر فايس والمسرح الارتجالي عند براندلو (كما شرح ذلك فرحان بلبل في مداخلة له عن ونوس).

المرحلة الثالثة (مرحلة الصمت والانقطاع عن الكتابة):

منذ عام 1979 وحتى 1989 لم يكتب ونوس شيئاً خلال تلك السنوات ليس بسبب المرض لأن المرض ظهر في عام 1992 بل بسبب توالي الخيبات والهزائم عبر تتالي الاغتيالات التي طالت المثقفين والتنويريين إلى هزيمة المشروع الذي آمن به

وتعتبر صمته عبارة عن وقفة تأملية ومراجعة نقدية للذات وللتجربة عموماً. وقد توصل نتيجة هذه المراجعة المتأنية إلى أننا لم نواجه الفكر المتخلف كما يجب، مما جعلنا ندم على تمرير الاعتقاد بأن هذا الفكر سيضمحل بحكم الحتمية التاريخية

المرحلة الرابعة (مرحلة الإبداع والتألق)

منذ تحقق سعد الله ونوس كينبوع راكم مياهه كل هذه السنين، وكلما افترس المرض جسده كان يتدفق أكثر، وهو يخترق الحواجز والتابوهات الاجتماعية والسياسية، ويزداد سيل الكتابة كلما ضاق الصدر بهواء الحياة. أهي صحوة الموت حين علم أن السرطان القاتل يسري في جسده؟ وهل صار سعد يسابق الموت بالكتابة؟ أم أنه يريد أن يثبت أن الإنسان لا يثنيه عن مشروعه حتى الموت، فصار معه في سباق؟ فجاءت غزارة فكره وقلمه تسمو على الموت وتدحره. (الكتابة على حافة القبر) فكانت إصداراته بمعدل كتابين في العام الواحد.

إنه زرقاء اليمامة حقاً، وهو ينتصر دوماً لقيم الخير والحق والجمال، ويحرص على التفاؤل رغم قسوة الواقع وفداحته

وها هو جواد الأسدي الذي يقول في شهادته عن سعد الله ونوس: غاب الكاتب المتمدن، المتقشف. سعد الله كان دائماً يشكل هدفاً لمن يقرؤونه بعمق [illegible] كان بحق حراً [illegible] يحترق زمانه بجدل فكري ناري تبلور

ذلك عبر مشروعه المسرحي" (جواد الأسدي - صحيفة الأخبار 2007/5/15). وتريدنا هذه الرؤية قناعة بضرورة إعطاء مسرح سعد الله ونوس حقه والنظرة النقدية اليه فنياً وجمالياً ومعرفياً والاستفادة من فكره وجهده وإنتاجه، وأسلوبه التجديدي، ونظرته التقدمية إلى الحياة.. ولعل مزجه بين أسلوب الحكاية العربية، وأحدث تقنيات العمل المسرحي، واستفادته من التراث لإثارة أسئلة معاصرة، والتحذير من مخاطر جمة تحدق بنا إن أسأنا فهم الحياة والتعامل مع القوى الفاعلة فيها، من مآثره الجمة.. ومن الضروري الاستفادة من بصيرته، واستشرافه للمستقبل، ونقد الواقع الفاسد.

امتلك سعد الله ونوس فضلاً عن إمكاناته المسرحية الإبداعية المتميزة حساً إنسانياً مرهفاً، عرفه جميع أصدقائه، وتقيّ بظله محبوه.. ولقد وصلت العلاقة الإنسانية بينه وبين صديقه وشريكه في الحلم المسرحي فواز الساجر (1948 - 1988) إلى حد جعله يصفه بصفه المسرحي الآخر، صرح بحزن ومرارة ولم يخفِ مرونه تشبيه بالعينين والمعروف أنهما أسسا معاً فرقة المسرح التجريبي في دمشق لتكون انطلاقة مهمة في تاريخ المسرح السوري بعروض ما تزال ماثلة في الذاكرة من «يوميات مجنون» إلى «سكان الكهف»، كان النص أشبه بمرثية شخصية للساجر يقول ونوس مستذكراً النقاشات الحادة التي جمعته بالساجر «كان فواز يلح على مفهوم الحب، فيما ألححتُ على مفهوم الحرية. وما كان المفهومان يتعارضان، بل يتكاملان في حوار انقطع فجأة» (بيار أبي صعب صحيفة الأخبار 2007/5/15)

نتساءل بالمرارة والحسرة تعتصر الفؤاد هل تنبأ سعد الله ونوس عندما كتب "سهرة مع أبي خليل القباني" أنه في الألفية الثالثة، وبعد حوالي قرن من الزمن ستتكرر مأساة المسرح في بلاد الشام، وهذه المرة في حلب بوقف عرض مسرحيته «طقوس الإشارات والتحولات» فكتب راشد عيسى في صحيفة السفير بتاريخ 6 4 2009 يقول: لا يشير تخيل النقاش حول واحد من أعمال سعد الله ونوس إلا إلى رغبة في تأجيل مماحكة واحد من الرموز الثقافية، التي قد يرى البعض حرجاً في مجادلتها، مع أن ذلك الجدل ضروري كي يبقى الرمز على قيد الحياة كان ذلك من سوء حظ المخرج وسام عربش الذي تصدى أخيراً لتقديم «طقوس الإشارات والتحولات» فوقع المنع والرقابة والحذف في رأسه، فبعد عرض في دمشق، والبين في مدينة حماه، ضاقت مدينة حلب بالعرض التالي المقرر وبعد أن شاهد الجمهور عرضه الأول في المدينة الأخيرة، توالت بعض الاحتجاجات تطالب بوقف العرض، وأوقف العرض.. ألا يحمل هذا الأمر، مع أحداث مرافقة دلالات تحتاج إلى وقفة، وتمعن.. ومعالجة موضوعية كي نبقى نفتخر بأن مجتمعنا يتجاوز أساليب التكفير وآثارها..

نصير الشعوب والكرامة الإنسانية

نكتشف في مسرح سعد الله ونوس محاولة إعادة بناء الإنسان والفكر بشكل نقدي، جريء طارحاً مسائل الحياة العميقة بأساليب مشروعة تسهّل الاستيعاب، وطرح الأسئلة القلقة والحرجة، مساهماً مساهمة فعالة، مع غيره من المبدعين التنويريين، في وضع مداميك متينة في المشروع التحرري التنويري، وانتصاراً من غلبة الحب، والحرية والجمال، على قوى الشر، والقبح، والفساد، والتخلف، والخيانة، عاداً قضية الشعب العربي الفلسطيني، والمقاومة أهم اهتماماته؛ تلك القضية التي تتفرع عنها قضايا شتى تحدد مستقبل، ومصير الشعوب العربية فتبقى القضية الفلسطينية محور جوهري يقض مضجع سعد الله ونوس شرقها في كثير من مسرحية وشكل مسرحي، كمسرحية «قصد الدم».. ويرى بعض النقاد أنه استشرف نهاية كارثية في

مسرحيته "الاغتصاب" التي شرح من خلالها الصراع العربي الإسرائيلي وفق رؤية تراكمت على مر السنين، وتداخلت فيها عناصر، وعوامل شتى لم تعدم كوميديا المضحك المبكي سبيلاً لتعرية بعض جوانبها التراجيدية.

يتصدر سؤال مشروع في أذهان الكثيرين، فما هو موقف سعد الله ونوس من الأحداث الهامة الحالية التي تعصف بالشعوب العربية، لو عايشها؟ إنّ أعماله تتضمن جواباً على هذا السؤال، فمن المعروف أنه كان نصيراً قوياً للحرية والديمقراطية، وكرامة الإنسان، وبناء المجتمع المدني، ومعادياً للظلم بكافة أشكاله. كما كان من الموقعين الأوائل على جميع البيانات التي تدعو إلى الحرية والديمقراطية والإصلاح والتغيير السياسي والاقتصادي، والقضاء على الفساد، وإلغاء حالة الطوارئ، والإفراج عن المعتقلين السياسيين. كان يقف دائماً إلى جانب إرادة الشعب، مناصراً التغيير. وكما قد بيّن تخوفه الجدي من التدخل الخارجي الذي حذر منه في مسرحية رأس المملوك جابر، منذ عام 1971، كما دقّ ناقوس الخطر من مخاطر القمع والاستبداد، وامتهان كرامة الإنسان، التي تقوده إلى الانتحار، أو الانفجار، فها هو فاروق في مسرحية يوم من زماننا يمثل الانتحار، فاروق أستاذ الرياضيات الذي تداهمه الحقائق الاجتماعية الجديدة، وتنتهك كرامته وحرمته فيختار الموت بديلاً عن الحياة الزائفة، فهل كان سعد الله ونوس يتنبأ بمصير البوعزيزي؟

تلخص كلمة سعد الله ونوس في يوم المسرح العالمي، والتي ألقيت من على مسارح العالم في يوم المسرح العالمي 1996/3/27، وقوله: "نحن محكومون بالأمل" الذي أصبح قولاً مأثوراً يرتبط باسمه، (تلخص) عمق بصره وبصيرته، والأفق البعيد الذي امتاز به فكره. هذا القول الذي أفهمه رداً وإجابة دقيقة ومعبرة على ضيق أفق الفكر البرجوازي اللاعقلاني، والمغرور، والمنتشي بالنصر على الاشتراكية في أواخر القرن العشرين، والذي لخصه فوكوياما بنظرية نهاية التاريخ. وكأن هذا الفكر اللاعقلاني يريد إيقاف الحياة، وإيقاف الأمل وسحقه، كي يبقى الليبرالي الذهبي يعيش في الذهب، وباقي الشعوب في الجحيم، فدلّ سعد الله ونوس مسرحياً في نعش ذلك الفكر اليائس مؤكداً أن الإنسانية لن تفقد الأمل، ولا الحبَّ ولا الجمال، وأجمل الأيام تلك التي لم تعشها الإنسانية بعد.

ستبقى أعمال النورس الجريح سعد الله ونوس الذي غادرنا جسده في 15 أيار (مايو) 1997، بعد صراع مع المرض، ـ والذي لم يكن الأسى المر، والشعور العميق بالظلم، والمشهد المأساوي للواقع المحيط جزءاً وكلاً، بعيداً عن أسباب مرضه ووفاته، والذي يذكرنا بشهداء الأدب الكبار كبوشكين وليرمنتوف، ومسرح القباني بدمشق، وبشهداء الشعوب المناضلة في سبيل حريتها، من البسطاء أمثال المملوك جابر، وحنظلة... ـ والذي ترجمت الكثير من مسرحياته إلى الفرنسية، والإنكليزية، والروسية، والألمانية والبولونية، والأسبانية، ستبقى أعماله شعلة متوهجة منيرة وملهمة لأبناء شعبه، وللمثقفين والباحثين، وسيبقى إبداعه موضوع بحث لا ينضب يفيد المؤرخين، والمبدعين والباحثين عن مستقبل أفضل.

المصادر والهوامش

- سعد الله ونوس ـ الأعمال الكاملة، الأهالي للطباعة والنشر ـ دمشق ـ 1996
- وعي الهريمة قراءة في أعمال سعد الله ونوس المسرحية / نديم الوزة بتاريخ الأحد 30 تموز 2006 ـ الموضوع: نقد ـ مجلة المشهد
- شبكة الانترنت الدولية
- بيار أبي صعب صحيفة الأخبار 2007/5/15
- جواد الأسدي صحيفة الأخبار 2007/5/15

الجمعة العظيمة

أ. غسان حنا *

ثقيلٌ ودامٍ صليبُ القيامه
دامٍ ثقيلٌ صليبُ الحقيقه
من شجرٍ للصليب يُمدُّ
وفيه تقمّص كونٌ وربٌّ
تدرّع موتاً، موتٌ رجيمٌ
وموتٌ رحيمٌ
ودربُ الصعود إلى جبل الموت والنور
أطولُ من ذاته مرّتين
بعُمق الظلام
وعُمْر الحقيقه
في كلِّ مرحلةٍ زلزلة
فكيف سيصعدُ هذا البريءُ المُضرّجُ
كيف سيصعد هذا الحبيب المتوّج
بالحُبِّ والشوك جلجلة الجلجلة

وينظر نحو الصبايا اللواتي يشيّعنه بالنحيب
ويلهجُ كالفرخ القلب في الكلمات

لماذا عليّ تُذرّفنَ هذي الدموعَ
وأنتنّ أولى بها وأحقُّ
سيأتي زمنٌ .. وليس بعيداً
ستعرفْنَ أنّ المضاف
بلا أيِّ جلجلةٍ .. مهزلهْ
وأنّ الدموعَ على ما مضى
سوف تبدو كرشوةِ ميتٍ .. ليحيا
إذا ما نعيشُ يوماً
لعُرس الخلود .. على عجلة

* * * * *

أقول لسمعانَ
(ذاك الذي قد أعان الحبيبَ بحمل الصليب)
لعلّك — يا سمعانُ — يا سيّدي وعريسي
رمزُ الشجاعه
حين تكون حميماً من الجبناء

---

* شاعر من سوريه

ورمزُ الوفاء

إذا ما جمعتْ مع الخوف والغدر

فتنَ الفداء

* * * * *

وماذا أقولُ لمريمَ ـ ؟ ـ !

هل تعلمينَ بأنك أمُّ لكلِّ البنين

الألى ذُبحوا بين فجر الحياة

وهذا المساءْ

وهل تعلمين بأنَّ الطريق إلى جيل الصالحين

تمرُّ بكلِّ الوجود

وتجتر أرضي

وما تسمعينَ بكلِّ لُغات التلاقي ـ بكاءْ

وماذا تقولُ الطفولةُ للمدنيّة الوثنيّةِ ـ ؟ ـ !

وأيُّ حوارٍ يدورُ على مَسْمع الزئبق الفضِّ

حين تكونُ الورودُ الضحيّةَ ـ ؟ ـ !

وأينَ سمعتي

إذا ما تداعتْ سقوفُ الغيوم

وجدرانُ أعتى الرياح

على زهر أحلامي الوطنيّة

ويستيقظُ الوالدُ المُتسرّبُ من قيمة الموت

مستوحشاً أبديّاً

يُردّدُ يا أيُّها العابرونَ

سلُوها الحجارة تحصنُ أولادي الأبرياءَ

أترضى على غُربتي أنْ تكونَ بئْـ

* * * * *

أرى قدَراً واهباً لا يليقُ

بهذا المجد البعيد الشفيف

ولا بمجد القريب الرهيف

ولا بضمير المُخاطب أو بالخطابْ

وهل ثَمَّ راعٍ إذا افتقد العُشْبَ

أطعم أغنامَهُ نغماتِ الربابْ

هكذا أرى وطنَهُ هائماً بالخرابْ

يُؤجِّلُ فعلَ الحياة إلى زمنٍ مستحيلٍ

ويلْغي المدى بالضبابْ

أرى وطناً أرّقوهُ

وعاثوا بجُملته العصبيّة

حتّى إذا استوطنوا العقل

راحوا يُساقونَهُ بالسّرابْ

أرى وطناً يتراهنُ فيه

عليه

وعنه

سماسرةُ الأدلجة

وبيع السلاح سبغَر الشعوب

وربط سياق التخلّف في غُرَّةٍ من شبهابْ

أكاد أرى ـ ولكنّني لا أُسمّي (ـ)

تدافعُ – مُرْغمةً – عن خيامٍ
ولكن – إذا تمَّ – لا ترقصُ الاعتصابْ

أرى أُمَّةً ستجير
بمنْ زعموهُ على الانتحار
ومنْ قصفوهُ بين الجسور
بفلسفةٍ للتصوُّف والعيب
يعني العيبْ
وماذا أرى ؟ .. ؟ .. !
لستُ أدري .. وأدري
كأنّي فقدتُ على الحربِ والموتِ ذاكرتي مرّتين
وإنّي سأفقدها بالعذابْ
أرى (حمص) دون أحبّائي الشعراء
وخلاّني الندماء
وأصرخُ يا ... ديك جنّ المحبّة
والغيرة الدموية
إن كنتَ (وردا) قتلتَ بعشق
فليس الألى يقتلون .. سواءْ
وعمو (بهيرة)
من عاد من سوف يبكي عليك
ويصرخُ في منتج الألم المتفجّر – (جنّ الإله)
لأنَّ السقوط على صخرة الموت
من شاهق الحبِّ
حين يكونُ المولّهُ من عاصب الشعراء
كما تسقطُ الأرضُ ذات احتلال
بعمق المدى
ومَنْ منكمْ أدرك (المتنبّي)
عُبيْل الفرار إلى حضن كافور
هلاّ عرفتُمْ طريقَ حلبْ
زيتونُ ذاك الشمال
سيخضرُّ في كفِّ الزارعين
أم الزارعون وريحُ الشمال
كموّال زيتونةٍ من لهبْ

* * * * *

وإنّي أخيراً – أنا الأزرق البحرُ –
أهدي لكلِّ كمانٍ .. وعشقٍ
ولكلِّ يراعٍ .. وعاشقِهِ موجتين
وأرفع أشرعتي بالدّعاء
تعالوا لترفعَ هذا الركام معاً
تعالوا نضمّدُ كلَّ الجروح معاً
تعالوا نُطفئُ في البلاد معاً
فنقرَ في رعبه الموت
مذبحة الشهداء
دعوا كلَّ طفلٍ يقرّرُ
ما سوف يفعله الحكماء

دعوا روضة الحقل تُملي النصوصَ على الفقهاءْ
ومدّوا بنادقكمْ للرعاة
فتصبح نايتهمْ في الغناءْ
تعالوا نحبُّ .. نحبُّ .. نحبُّ
توحّدُ في ذاتنا الأنبياءْ

شهقة الوقت

أ. محمد الفهد *

وأنا على باب الصباح
وبصمتُ ضوءِ العين معلّقٌ
برائحة النعاس، وظلّه فوق الأيادي والمدى
أرنو إلى دنيا التكوّنِ وهي توقظ روحَها
فكأنّ إشعاع الشروق يمدُّ ضلْعًا نحوها
كي ترتدي ثوب الحضور
وتُسمع الألحانَ في مهد الصباح
أرنو إليه كي أرى آثار أصوات المدافع فوقه
فالصمتُ، صمتُ الليل لم يتركْ لروحي فسحة
فالمدفعُ المجنونُ يأخذني إلى خوفٍ
يحاصرُ كلَّ أشيائي
فدبّ البيت مثلَ الريش عارية
وترسلُ للأصابع رجفة في نبض قلبي جمرةً
حتى كأني أسمع الطرقات صارخةً
فتلجأ أضلعي نحو الزوايا
وما في الروح من مسرى جراحي
حتى إذا هدأتْ مرايا القصف
تكبو مثل أحلام الصغار بدفقة
لكنّ صوتًا مثل أيام القيامة
يوقظُ الصرَخات في أرواحنا
ويكسّرُ الشباكَ، موّالَ الرياح

فأحاورُ الصباح ثانية
لعلَّ فضاءه الموعودَ يرمي سحرَ فيروز الجميل
ويأخذُ الأسماءَ من تكرارها
من درب مشنقة النواح
لكنّ أمواجَ الشظايا قطعت سفرَ الإضاءة
والعبور
وجمعت حراسا قرب العمود
ونورة الماء الصغيرة
في ظلال القرفصاء، ودمعة الوجد الشهيمة
فوق ذاكرة الجرح
فأصيرُ عند سؤاله: ماذا جرى كي ترتمي عند
لسقيفة من جديد، تحصدُ الآهات من
تعب الليالي، حين ترسلُ صوتها في صرخةٍ
كي تقتفي تلك المصائرْ
دورة الظلمات في فقد المعنى
ماذا جرى كي تحتفي بالريح
تتعبُ نايَ عرشك
جراحُ القهر مرسوماً على موت الأمس
هل تكسب الأحلامُ فرصةً.

* شاعر من سورية

أم الندب المجرح يرتدي سرّ الأمكنة
ثم يوقظُ روحَها فوق الأغاني؟
هل كانت الكلماتُ مثبتة التوهم
أم تداري فوقه ليلُ الفزع
وصالحت أصابعه ليلُ الرصاص؟
حتى تمادى الموتُ في روح المدينة
وارتدى قمصانه السود، الشوارع
شهوة الطرقات، حاجات البيوت
وسلّم الألحان، دائرة الأواني
أصواتَ خطو الشوق، حيرة الكلام
وظلّ أبد كانت الأيامُ ترفعه لتعلن
وجدها شوقاً، وتكتبُ للقصائد سرّ حضرتها
خلود الوجد، دورة ليله
في دمع آلية الحس، وأصيرُ عند سؤالنا في دمعة
الكلمات عارية
أم يكفي؟
وكيف أعيدُ ترتيب البيوت؟
ونارُه، قربَ العيون تكحل الأفق
حتى يرتدي غيمُ المساء، دماء أوجاع
الظهيرة والرواح
حتّى حمامُ الوقت يبحثُ في الأصابع
عن دروبٍ تأخذ المعنى
وترمي روحَها صدر المباح
لكنّه لم يهتد للماء في ظلّ الدماء
تملّقُ الهجرات والأحلامَ، أزرارَ القميص
وظله فوق الوشاح
بعض القصائد، وقفة للحب عذريةً
تعيدُ الكون للأنثى، وتعزلُ للمساء

دروبَ عشقٍ صارخٍ لا يستحي
لتظلّ أصواتُ الأحبة في فضاء الوجد
مثل دموع محيرةٍ تندّي جرحَها فوق الدروب
لكنّ وقتي يدفنُ الأحلامَ، والأصوات
أجسادَ الأحبة، سرّ أرواح القصائد
ما تبقّى من دموع الكأس قدامي
وما تركتْ مواعيدُ الكلام عيونه
فوق الدروب
فصحيحٌ من عطشٍ لسقف الحزن
هل يبقى بدائره الخراب، حرائق لأعماق
مدهل الجسد؟
لأرى بلد قد سبب الجسر في نهر يجفُّ
وتصعد الأحزان غيماً، يسكن الطرقات
أمهات الأحبة، شجرة التوت القديمة
رغبةُ كانت تندّي ظلّ أطراف الأصابع
ما تبقى عند آلية السماءْ
فأعودُ للأرض التي عطّلت رمادَ الوقت
كي أرمي إليها شهقة الروح الأخيرةْ
أنت البلاد، وأنت ظلّ الحب
يرتق فتحه الموت الكبيرة
أنت الأصابع حين تكتبُ سفرها شعراً
تعيد الحب للأهلين، بعض الأغنيات وسرها
وتمنح الأحلام، ما تركت صبية دارهم
من عشقهم، وترمم الأوقات في روحي
وترمي طيشها فوق الأماسي
كي يشاغب شاعرٌ، يبني بيوتَ الحب
يركض خلف ضحكه حيّه
يجتر أسفار الظلام ودمعه

ويعيد قميص الصدى لضحكة
كانت تربي كلَّ أنواع الغزال
وفرحة للكون صارخةً
وما رسمته أحلامُ العبور
وأعودُ للأحلام ذئبةً وما قالته أرواح
القصيدة والعصور
لأكون صوت الأرض تدرك سرَّه فيه
وما تركته كلُّ أنواع الجيوش
وكلُّ أنواع الفتوح وموته
لتظلَّ موئل المؤجلِ. ضوءه
وملاذُ أرواح تنادي زهرة الألحان
أضواء العبور

وتصيرُ أسرارَ الكلام وحنطة الأوقات
فجر الصدى، يسأل هذه الأوقات
عن ميلادها ليكون منتبه الكلام
وما تبقى من تباريح السرور
ونصيرُ والأرض الجميلة كوكباً للحب
معجزة الجمال، نضيءُ الكونَ في هذا السراب
ونصيرُ والأرض الجميلة صيحةً للعشق
نطيرُ حيناً فوق الأماسي والسحب
ونقولُ للكون الذي فقدَ المياهَ، وسرُّ روح الفجر
هي هاهنا نصفو لنصبح في صفاء الوجد
أكواناً تنمّي دورة الأوقات صاعدةً
على أفق الكتاب.

□□

مجوسيٌّ.... ونجم(*)

□ أ. عيسى حبيب *

مجوسيٌّ
أنادي نجميَ الشرقيَّ
نحوَ بشارةِ الكلمةْ
أصلّي عند مطلعه
صلاةَ الصابئِ العبِدِ
وأسألُ كلَّ شارقةٍ
متى نجمي؟
متى وعدي؟
أعدُّ أنملي خمسـ
أعدُّ حواسي الخمسـ
أعدُّ صلاةَ أيمي
أعدُّ رؤوسه شُهُبًا
على أطرافِ تكويني
تسرّحُ في الجهاتِ الخمسِ
شوقَ القلبِ والعينِ

*****

أمدُّ الصوتَ يا... نجمي!
غزالَ الليلِ.. يا نجمي!

فتلالاءُ عرسُ المسرى إلى نخلِ
حميُّ الظلِّ يلأني
فمنه أشربني فيه
و [illegible] مرسمتي

*****

أنجمٌ ما أرى؟!
أم ضالعٌ مسكرْ
يسوقُ صبحه حمراءْ
أمدُّ له رؤوسَ أصابعي يكبرْ
أمدُّ حدودَ إحساسي
أمدُّ له جهاتِ الكونِ
لا منها ولا في رسمِ تكويني
ويومئُ للمدى الأخضرْ
تلفُّ رؤوسهُ [illegible]
تبري كلَّ [illegible]
وجدعُ النخلةِ العذراءْ

(*) ((... [illegible] (تكس) معوض من مشرق [illegible] هو [illegible] حمه في المسرى، فجئت سجد له))
* شاعر من سورية.

وجهُ الطفلِ مرمـهـ
ومريمٌ في حدادِ الصوم
لا هُزّي ولا قرّي
ولا عينٌ على الأحطر

* * * * *

حواريٌ.
ويسري بي الى قصى
أرى سرب القطا يمضي بلا جهةٍ
ويمضي مثلهُ نجمي
وترتجلُ الرمالُ خطاي
من تيهٍ الى تيه
وتفرشُ ظلمةً عرمه
تلفُّ تعرُّب التريخ
حلف حرافهِ مرمةً
فأسألُ عرّي مـ صيه
و فر زُعب تيه
و حمل مصرع الكلمةْ

* * * * *

سألتُ مشبق السفّح
ذات الجيد و لمسد
مررتُ بملتقى (بيكو)
و صيد الغضب للاسم

يجرح الملتقيّ . وم..
وم حمد مدمه
بعرس (اللمّة) الصمرى
ولجم المد سلزّبد
دفعي تعصبُ التريخ مجراه
فمه بسبُ من بر
ولا فسمتْ دلبلد

* * * * * *

ويسري بي الى ير
هتفٌ من وراء البعيد
ب وطني ا
وفي دربي اليه رى
رى مجمعاً
رى الأفعى!
يلاحقني مرافقني
تسمتني بطوّقني
ويسبح دبه السحريُّ
في سرّي وفي علي
وفي الأسي من الرمن
فرصدو و رصيه
مستُ هوّيتي فيه
لأنفر فيك ب وطني
بلا وطن

تداعيات بين يدي أبي العلاء المعري

أ. محمد منذر لطفي *

إلى الشاعر الرهين المحبسين (أبي العلاء المعري)،
شاعر الماضي، والحاضر، والمستقبل.

1

أبا العلاء سلاماً أيها العلم ... يا من صنعت الدنى فكراً لمن قدموا

يا من أطلّ عليه في مواسمه ... بدراً فراحت ليالي الشرق تبتسم

من أيّ سرٍ قبست الشعر فانطلقت ... حروفه، ومضى بالنور يزدحم

يا رائداً مطلقاً "الشام" في زمن ... عبّ القشب به، واستتبّ الزخم

عصرت كرمي وراحت اليوم سكبة ... لراغب الشعر، حيث المجد والقيم

أعطى وأبدع في لوح الخلود رؤى ... السوابق الخصب والإحسان والشيم

2

يا شاعراً عاش في قحط الورى زمناً ... الخصب يعرفه والكون والديم

ماذا أحدث عن علم وعن أدب ... وعن محيط من الأفكار يحتدم

أقام بالشعر تاريخاً وقدمه ... وأطلق الفكر، وهو الثائر العرم

بصيرة قد جلت بحر الظلام سناً ... وبين منهج حدود النهى والحلم؟

وموسم من نضار العقل بشرة ... على الأنام فتجني العرب والعجم

يا خالداً كخلود الحب في وطني ... يا طيّب حبر عن الطيب والكرم

---

* شاعر من سورية.

يا كاشفاً السفا سِرّاً في مسيرته ... يا واهباً الشعر مصباحاً لمن حُرموا

أبا "المعرّة" يا شمساً لأمّته ... يا من تُبرّكك الأجيالُ والأممُ

خُذْ كُلَّ ما ملكتْ كفّي، وَهبْ قلمي ... سِرَّ الخلود الذي وافى به القلمُ

3

وليلة، كعروس الزنج، فاتنة ... قد زفّها للسُكارى، الحسنُ والنّسمُ

جَلّوا لها صوراً عذراء، ساحرةً ... وراقه الدالف ضياءُ العقل والكلمُ

في "اللاذقية" أصواتٌ مُزَوّقةٌ ... وفي الحشا السخطُ مسعورٌ راحَ يضطرمُ

كلٌّ يُمَزّزُ دعواه، وما عرفوا ... أنّ القصيدة للسبري وما علموا

سموتَ عن تُرّهات الناس في شمم ... وعشتَ، يصحبك الإنسانُ والشَّمَمُ

عقدتَ شعرك في بحر المعنى، فمضى ... يختطُّ فوق الذرى مجداً ويقتحمُ

ورحلةٌ في جنان الخلد، رائعةٌ ... الشعرُ أسرى بها.. فانجابت الظُّلَمُ

صوّرتها في رسالاتٍ مُخلّدةٍ ... من قبل "دانتي".. وهذا الشاهدُ القِدَمُ

حلّقتَ، والشعرُ ليلٌ قدم كوكبةً ... وحدتَ، والشعرُ صبحٌ راحَ يرتسمُ

صرحتَ تبغي قريضاً، لا نظير له ... فكان ما قلته، لا ما قالت العَجَمُ

4

أبا "العلاء" وأين الشعرُ، أين مضى؟ ... وأين فرسانه الأبطالُ، أين همُو..؟

مالي أراك حزيناً في مجالسنا ... مالي أرى الكفَّ مسنك السيوم تُتّهمُ؟

تقول للبعض في صدقٍ وفي عجبٍ ... قولاً يفيضُ أسىً من بعض ما نظموا

ماذا ترى، ما تقول اليوم في زمنٍ ... أردى البيان، وفي شعرٍ هو العدمُ؟

مضى يسوقُ عشاه لا حياة به ... وراح يلهو، فلا حبلٌ ولا حَرَمُ

"حداثةُ" الشعر "مضمونٌ" بجملته ... قوالبُ "الشكل".. فهي الثوبُ والخدمُ

والشعرُ شعرٌ لكن "البحرَ" حركةُ ... ثم "التفاعيلُ" حيثُ اللحنُ ينتظمُ

هبت الأصالة والتجديد مُرتدياً ... ثوبَ القوافي وأعلامٌ مثلك غنموا

فالشعرُ فرعٌ ونبتُ الشعرِ وارفةٌ ... لكنّ [...] بستانٌ للرؤى نغمُ

5

أبا العلاءِ حبيبي إنني كلِفٌ ... أهوى الجمالَ ويهواني وألتحمُ

من دُنيا حواءَ حتى زحمتِ [...] ... وهي الحياةُ هي الفردوسُ والنِّعَمُ

[...] رُدّ [...] ... حتى مضيتَ على الأيامِ تنتقمُ؟

إني أجلُّك [...] ... وأسمعك عذراً أيها العلمُ

فالحسنُ أغنيتي [...] أعرفُها ... والعيدُ الحلوُ والزهرُ والنسمُ

عندي جرارٌ لشدا المسحورِ [...] ... للفنِّ وإنْ [...] الورى نقموا

أطلقتُ شعرَ الهوى بحراً بلا جزرٍ ... ورحتُ في [...] العينين [...]

6

أبا العلاءِ وأين الفكرُ بين [...]؟ ... وأين فرسانه الأبطالُ أين [...]؟

يشقى أخو العقلِ في الدنيا ويظلمه ... حتى الصحابُ وحتى الأهلُ والرَّحِمُ

حريةُ الفكرِ دينٌ [...] ... وموقفُ الحقِّ [...] تلتزمُ

نظرتَ فيما وراءَ الغيبِ في [...] ... [...] شمعُهُ [...]

فكان ما قلتَ في [...] ... [...] حيثُ السجنُ والظُّلَمُ

[...] يوماً علينا ولن ... [...] الأممُ

مقبولةٌ زعمٌ [...] ... [...] الأممُ

لو أنصفوك لقالوا حكمةٌ عَجَبٌ ... أتى بها شاعرٌ [...] الحِكَمُ

يمضي الزمانُ ويبقى صوتُ شاعرِه ... [...] الخالدانِ الشعرُ والقيمُ

وليمة الجسد

□ أ. شادي عمار *

على شرفتك
أقيمُ وليمة الجسد
وأدعو آلهة الأولمب
لجنس النبيذ
وسكرة الحلم
ستدوّي كيف تسعقه
تؤذّن للعبث
في سيمفونية جدب،
وأتركُ لعرجوم ختلو
رسم الحناء
على أكفٍّ من العشق
تدرعيني إلى الشغف
تنسجي لي القيد
وتذوقي لذة العيش
وحلم الليلك على الرّمش.
أسمعيني
سمفونيّة الطرب
تعري شهوة حمقاء
لا تبقي ولا تذر
فتصرع آلاف النهود
وتنصب بيرقَ العشق الأبدي
أمواجٌ من القبل.
للعشق.
نورد في كمّه

يهدي العطر في حجل،
يذري بي القوام الجائع
للظل منتهٍ نسبهُ
إلى أنشودة أخرى
تعيب القلب غوىً
وتحرق فلمه الصدُّ
فتنةً بت
تليقُ بك أنملي
تمرقك وتراً يصدي
عند الكنبات
ويروى الثغرُ من الثغر
لي كلُّ مشرك
وضحكة الرحمن
تمتّع توّاً على الهدب
لي
تدغدغك الخمرُ
يهديني إلى الخصر
بكلّ ردف الجمال
وتبقى محراب التضرّع
ربّي

* شاعر من سورية.

الشعر..

منذ بدء الخلق

أ. محمد خالد الخضر *

شيء غريب..

منذ بدء الخلق..

علمت الغواية..

فرتأى جثث قابيل..

أن يمضي خوفه

وهو يرجف شهوة

فقد تحكمت

بأغنية الطريق

ومن سألت

كيف نقتل بعضنا؟!

سقط النصيف.. فلن نبالي

والقبائل تعلم..

سقط النصيف

ونصف شهوتك بعده

والبقية أعظم..

شيء غريب!

من يفسر ما نرى؟

من يكتب..

الوجع المعيب قصيدة؟

إن التي بدأ الخلاف لأجلها

لم تمتنع

ورمت إلى قابيل..

حقل ثيابها

واستبشرت شبق

وصدق الموسم..

نحن الحصاد

على شفير حدودنا

فلنستعد إلى السقوط

ومرة أخرى..

ستقتلنا المريرة

والأعادي تقمم

مرسومة تلك النتيجة

من نقاب ليلك الداجي

فكيف نعرف ما يدور أمامنا

أو خلفنا؟؟!!!

مستغرق

قابيل في أحلامه

قد يقتل الباقي

ويترك جثته

ولسوف تنجب

على غصص الردى

وتسلم..

نحن الوديعة والخديعة

---

* شاعر من سورية.

نحن نطفة حقد

هذا هو هو.

بيت يتحطم

ويهرب الشعراء.

جدي الشنفرى.

حين غاب عن الأقارب.

نقمةً يتألم

نحن ارتقينا.

جاء أكثرنا،

وجردت السيوف

حربية

فكانت غداة تقابلت مخذولة

ما قاتلت..

إلا لتشهد..

خيبة الأعراب قاطبة..

ويأتيك الغراب محملاً بوصية

زغرودة..

فالعرس يفرحه جميعاً..

والنتيجة للجميع وللأقارب والأعاجم

والذين تقدموا،

متقابلين بلا وجوه..

أخفقت، وتلوثت.

عن أي نصر

هذه تتوهم.

شيء غريب.

منذ بدء الخلق.

نعتبر الجريمة قصة

ونعيدها ونعيدها

ومرور تلك الصخرة الصماء

نرقص حولها

نحن الألى

من جرحنا نترنم

من أي درب سوف نعبر

من قرر عن غدنا أن نكتب

حقل مكتئبة

ستكتشف ربه

احترقت

وليس أمامك رقم..

ولا كتب ولا دار..

نطين في روايات أمانيه

مهدمة على أوهام

تتحطم

حتى أنا..

مشى وحمى دفتري

باقي القصيدة..

والرؤى

قلمي الحزين..

متعب

ومهشم...

الحضور في الشعر

أ. علم الدين عبد اللطيف *

متى بوح الحروف لنا عبور ... ومن حرف على حرف نسير؟

تنفس صبحه بوحاً شفيفاً ... وفيه دليلك الحلم النفور

ولن تمضي مقاصده (ولكن) ... وإن حجبت مراميه الستور

نثوب إلى المظلل ذات حلم ... وقد يجلو لنا الرؤى السمور

ويتحف الغيب بعض همس ... فنسمعه إذا نطق الشعور

● ● ● ●

إذا حسم الغيب سألت عني ... وعن ليلي وخطوي وانتقالي

وفيه تساؤلي يشكو جواباً ... يريد بحمله فوق احتمالي

وفي قلق المشوق كمن تهدى ... يغوص بمأساة الحلم المحال

إذا بزغ الجواب على يقيني ... يشككني تعللي في سؤالي

وداورت الحبوب وضيع بوح ... روت خبره ريح الشمال

يصاحب دفقه لهب وبرق ... كعرس النسر في قمم الجبال

● ● ● ●

---

* روائي وشاعر من سورية

إذا حضر الصبا آثار فيهم | تساؤل: قد يكون ولا يكون
وما حكم أويقات التمني | ليوقف بوحنا سر مصون
وقد كان الشباب لنا جواباً | لأسئلة تحار بها الظنون
أليس الحلم صحوتك إذا ما | تفسح معلناً بوح حرون؟
بأنا نورد الحلم اصطباحاً | ونجود الضحى فيه المنون
ونعصر حدقتيه بين بوح | وصمت وصمته لام ونون

● ● ● ●

مبنى الشعر مشرعة المعاني | لمجد شبابه سدرت صبابه
روائح كالبخور وبحت | مخالسة، فكيف إذن أتاه؟
وقد شبت له عنه معان | تألق حرفه فيها وتاه
هدا فيه ولا تعب جليلاً | على ظهر فأولدها فتاه
وطافت وهي للخفاق نبض | بموسيقا القصيد إذا رواه
كتبناه بأعداد غوال | ككتابة نسك عهد الإله

● ● ● ●

وشعر كان ترجيع الأماسي | وفي الإصباح بعض من صداه
يحار السمع عذوبته وحتى | يكاد لفرط رقته يراه
عرفناه رضيعاً إذ تسامى | ورف مع الملائك جنحاه
هنالك انساح دفقاً المصبا | كفيض النور آذن مبتداه
تبلج من غياهبه بهياً | فشع على العوالم بيسراه
سلوه هل سمعت يوماً وطافت | وقود السحر إلا في حماه

● ● ● ●

ســـسر الى التمـــصّر ذات رايـــ — ويهمـــس للحـــضور لـــه عـــبور

ومـــ مـــثل الـــدمـــاء تمـــوج شـــعراً — وقـــد صحـــت علـــى الـــشط الـــبحور

فـــيك نـــشوة الـــشعر المـــصفّى — علـــى جمـــر بأحـــرفه تـــدور

ويـــب للـــشعر ســـكرت فعـــدت — ليـــسأل: مـــن فـــتىّ الحـــضور؟

ويجمعـــه بقيـــة مـــن بقيـــة — ويضـــيف متكـــتمل الـــمسطور

ليسَ كلاماً

أحمد محمود حسن *

أجمل الشعرات ليس كلاماً ... لحظ عينيك نقش الأحلام

حينَ غصنُ الغرام قبلك يسعى ... ولدى كل لحظة شعرت تنامى

حين يسري يسميه عشقي ... وبقلبي قد فتّح الأكمام

أمطر الروح والطبيعة نوراً ... وجرى في يديْ نهر غرامي

وسقاني من كفه يحسب الشمـ ... ـس به رحمة تشطب الآثام؟!

مذ رأى الرؤى تذوب بمشي ... مذ رأى الشمس تلعب غرام؟!

شمتُ في الرؤوس قبل إرهاصه العطر وعيشٌ من الرؤى يتهامى

شمتُ وجهاً من خمر العيب حلواً ... لم يكن بعد مثله قد ترامى

سمعه القلب بالمشير ملظّى ... كنت برداً لخافقي وسلاماً

تدّعي إنّني عبقر وحيٌ ... عبقريٌّ عانق الإلهام

* شاعر من سورية

سمعتُ سمعي لكي صبرتُ سيتُ ... لا ولا جئتُ تهدمُ الأصنام

غيرَ أنّي ألقيتُ في الغار روحاً ... جلسته ... صبّحتني ابتسام

شوّقتني سكنت في العمر حتى ... ملأت مسمعي هوىً وكلام

أسكرتني، وما ترشّفتُ كأساً ... من شذاها تشفُّ روحُ الندامى

ألقت المشرق في يدي ورمت ... كنتُ أطوي على الظلام الظلام

أشرخ المساء للسراب أمشي ... بكؤوس الحقيقة الأوهام

كنتُ فرعاً من الصنيع وغصناً ... من شغف وبعض لتشرين عام

كنت في أول الربيع خريفاً ... مثل الشمس تطفي الأجرام

في يد اللاممكن أجيب ومسي ... ويدُ اللازمن تهوى المقام

دثريني بريش جانح وحي ... عبقريٍ و ... الآلام

وانشري الأمس في مدائن روحي ... يسمل الصبحُ من وريدي السقام

و إذا ما صحوتُ لاتسأليني ... كيفَ يقضي الفؤاد فيك هياما

إن تهسّري بحبل الغرام بروحي ... ينطلق الهدهدُ في هواك العلاما

أبصرتني السماءُ شوقاً جميلاً ... من عبير الضحى، وأسميك جما

أطلقُ الشمسَ في يديك شراعاً ... والمدى بعد حدّه يترامى

قد جعلتُ السماءَ شرفةَ وحيي ... ثمّ جرّبتُ من يراعي انعداما

عبقرُ الشعرِ سطّرَ في كتابي ... والذي تزرعُ القصيد جماما

نقطةً تحت العبيرِ، رقيمٌ ... عذبةً، كالذي استقرّ وساما

حالةٌ مثلَ تقمّصي فلكَ نوحٍ ... وتظنّين للخلاص إذا ما

صفقتِ الأرضُ بالبلاء شعريرٌ ... وشعوراً يترجم الأقداما

لا تُبالي تضمّختْ من عبيري ... قد تداعى فراغُ يُبدي الملاما

كذبُ الواصلين للشهرة البلهاء ... ممّن يمشّون خطاما

فسرنا من جلودهم عمّن قصورٍ ... تحصد الريحُ لا مستهمُ قياما

حالمةٌ نسمةٌ ينتهي كلُّ عمرٍ ... وبذا الخلقُ تعلقُ الأرحاما

تُطلقين العمرُ الجميلَ جمعاً ... والعرفُ ينتحون الحماما

فكيف يرضى بأنْ تعالى الشرقُ   منّ على الأرضِ جدعَةً من لستقى؟!

إنّ نسراً يحبو على جنحيه   عن هوى الحبِّ لن يُطيقَ القطام

عقروا ناقةَ القصيدةِ لمّا   التعوا شعراً يصعُ الكلام

أوّلُ المؤمنينَ بالكفر قلبي   حين يبدو أخو الضلال إمام

سرتُ حتى السماء أن تقبض الشعر وتطوي لأهله الأعلام

يا إله السماء صفقتْ به الأرضُ خلوتً – منه يبث حسام

لو جعلت الأدار في الدمن صمتاً لتمضي لا تسمعُ الأعلام

قد حسبنا راعي القفار بعهداً   مع نساي يُدَغْدِغُ الأنسام

في ليالي الصحراءِ تنقلتْ الرُّوحُ   عقالاً والقلبُ يُرخي الزمام

يا إله السماء ما زال فيمن   يُمطرُ البيدَ في الهجير زمام

ينورد الرُّوح والقصائد بهراً   من بهو ويُطلق الأنغام

يجلدُ الأرض بالسماء غرامٌ   فوصويّ يُخضِبُ الأفهام

حين فوضى الشعوبِ تُنهي نظاماً   إنّ فوضى العشاق تمسي نظام

سرتُ أخشى على المنابر عيبٌ   عري بقلاً يُميطُ اللثام

تائهٌ هب هـ لك حرى   دولةُ الشعر هكذا تترامى

فلرهه ان يرى من هريبو   مـ لرزقه يبحث تتعمى

منال حبلُ المتشعرين ولمـ   يجد الشعرُ من به يتحامى

أينَ أمسي؟.. هل يعرفُ المتنبي   أنّ عدوى من بعده يتحامى؟

لو جريرٌ قد عادَ يبغي هجاء   لدعا حطل الرؤى وهماما

ودعا للنزال راعي نمير   والشتهى ان يواجه الحيثما

مَنْ رأى المدّاح بالطلوليس ملأى   فجريرٌ لا يقرأُ الأرقاما

كنت حتى الأ ازاليد ولكنْ   والقدُ المطر بددُ الأوهاما

فاسكبي الناي في كؤوس مسائي   حمرةُ الناي بالقلوب تسامى

وللسامر أحلامه في هدوء   يملأُ الليلَ بهجةً وانسجاما

لست بدعاً لمفردات غرامي   فلتكوني مسكاً لها وختاما

□□

القصة

السر

محمود حسن *

- 1 -

أن فاطمة ابنة شهيرة التي ماتت جوعاً وقهراً، ماتت وتركتني للأب الذي قتلها وقتلني، أب تسبقه عكاكيزه ويسبقه لسانه، لم أتذكر أن أحداً كان يحبه. قالوا عنه إنه من نسب أهل /مرو/ لبخله وشحه. في شرعه يحرم تعليم البنت، لأن المصروف عليهن لا يعود عليه بفائدة. يغطي على نقائصه بالتدين. قالت له معلمتي:

فاطمة ذكية ومتفوقة. حرام عليك أن تمنعها من التعليم. قال: تعليم المرأة حرام. وهدد أستاذتي وأن جبر بتربيتها. لكن يتجاهل تضرعاتي و بكائي وصمت الجدران التي لم تأكل لقمة إلا من فضلاتها، ذكرته بالموت. وأنه هو قدر الإنسان. وأن أمي ماتت ولم نجد معها سوى حفنة من التراب وصوفها في فمها. قال: سدوا فمها لأنها كانت طويلة اللسان.

صار البيت سجني، وفضائي فضاء تلك النافذة التي أجلس خلفها أراقب الصبيان والبنات، يحملون حقائبهم، وهم ذاهبون و عائدون من المدرسة تمنيت أن أكون عصفورة، طير و طير حتى أعانق الشمس، كتبت أحلامي على الجدران، فملأت العبير، ترهلت وصار جسدي أكبر من زمني. كنت في السنة الرابعة عشرة من عمري. يوم فقت وكأن حجراً يقطع أمعائي. فاق أبي على صراخي، فقادني إلى الشيخ مرزوق شيخ القرية ومحكيمها. أدخلني الشيخ إلى غرفة صغيرة. ثم أغلق الباب خلفه، فطلب مني أن أستلقي على سرير خشبي. رفع فستاني حتى على صدري، وأنزل سروالي حتى منتصف فخذي. وبراحة كفه راح يمسد بطني وبين فخذي. وبأصابعه يدغدغ ثديي، ثم أخذ قلماً كان في جيبه، رسم دوائر وإشارات على بطني وقال: علاجك يحتاج إلى ثلاثة أيام. في اليوم التالي قال لي: اذهبي وحدك فالشيخ في انتظارك، والأمر كما وجدته في البيت، ثم يغلق باب غرفة الكشف كما كان يسميها، فطلب مني على السرير الخشبي، رفع فستاني أنزل سروالي. أما الحركات التي زادت عن المرة السابقة، دغدغة ثديي وفرجي ولم أدخل أصبعه، في فرحي جعلت، فقال من هنا سيخرج شيطان المغص في اليوم الثالث. قبل أن يدخلني إلى غرفة الكشف جسمي

---

* قاص من سورية

على كرسي، ثم أعطاني كأساً من الشراب الملون له طعم الخروب. وبعد زمن قليل شعرت بخدر يجتاح جسدي، ولولا نقط الدم التي كانت على مقعدي وسروالي والجرح الذي يؤلمني، لما علمت ما حصل. ومن كان سيصدق أني، ما فعل شيخ القرية وحكيمها بي، قالت أمي: إياك إياك أن تبوحي بهذا السر، فكيف سيصدقونك وهم يعتقدون أنه لولا بركته لم ينزل المطر على هذه القرية؟ وكتمت السر. ولما بدأ بطني يكبر، قالت أمي: يجب أن تخرجي هذا الشيطان من بطنك. وفكرت بعد يوم، أو بعد شهر، أو بعد عام، سيموت بي، صحيح أنه كان نذلاً وخسيساً، لكنه كان يخفف من وحشة ليلي. فلماذا لا يكون لي ولد أضمه إلى صدري، أرضعه من حليبي، يخفف من وحشتي في غربتي. فقررت أن أخدع أمي، وصدق حدسي، ماتت أمي قبل أن أخرج ابن شيخ القرية وحكيمها من بطني.

ـ2ـ

أنا فاطمة ابنة الرجل الذي قتلني وقتل أمي، وها أنا في المحطة الخمسين، ولم أصدق أني عشت في المحطة الخمسين، وصراخ في داخلي يمزق صدري، ويقول: كفاك سجناً، أليس مللت وكفرت أن تموتي وأنت في هذا السجن الضيق؟ وأقول: أنا وأنت سجينان، أنا صدقتك لكن من سيصدقني أن أبي أخذني من حلمي وحبلي؟ حببت الشمس، وعشقت القمر، أحببت الريح والمطر، العصافير والشجر، ولم أجد من يحبني، حتى أمي شاركت في خنقي، فكيف صدقت سرك، والجريمة مرت عليها سنون، والجاني صار ولياً من أولياء الله، يحجون إليه، يذبحون القرابين ويطلبون منه الغفران..؟

- وصوت في داخلي يقول: أنا صدقتك، وسأكون معك حتى يوم القيامة.

- ومن أنت؟

- أنا .. الحق.

- المظلومون على هذا الكوكب أكثر من الذباب، فأين أنت أيها الحق..؟ صحيح أنك لم ترَ أن الأخ يأكل لحم أخيه الميت..؟

- وصوت أجش أيضاً من داخلي يصرخ: هذا زمني ولا جدوى.

- ومن أنت؟

- أنا عزرائيل الذي يحول المجرمين منكم إلى أولياء، سلني هذا الذي يعدك أنه سيكون معك حتى يوم القيامة، وما أدراك ما يوم القيامة، سليه ماذا قلت له في أول حوار معه، ولكي أقدم برهاناً له قتلت أخي، فمن كان المنتصر من يومها وحتى هذه الساعة..؟

- اسمع أيها العزرائيل، كفاك زهواً وافتخاراً مع أني أوافقك على ما قلته، لكن أنا فاطمة من سلالة حيث التي تتكاثر في كل بقاع العالم أنا وحدي سأتمرد عليك وأبوح بالسر

القصة

❑ نبيل حاتم *

أبو نصر، بلا بطحة العرق لا يعرفه أحد في البلد. كانت البطحة القديمة التي يملأها كلما فرغت، لا تفارق الجيب الداخلي لمعطفه الذي يلبسه صيفا وشتاء. وعندما يسأل كيف يتحمل المعطف في الصيف كان يردد مقولته المشهورة:

- يلي بيحمي من البرد بيحمي من الحر، وأحياناً بيحمي من الرصاص

- من البرد والحر فهمت، بس من الرصاص المجنون؟

- إي من الرصاص. نعم لولا هالبطحة هون، كانت الرصاصة طلعت من ضهري

- رائحة المشروب الحليبي كانت تسبقه إلى معدتي كلما اقتربت منه، وكان لا يتنازل عن زرع خدي برشة من القبل الخشنة، وبعدها غمزة تتغلغل في قسمات وجهه

- ما بدك تبطل شرب العرق يا أبو نصر؟ بسألك شايف كيف صار موت الانسان مثل موت صوص الدجاج، وصارت هالأرض مثل المسلخ، وبعدين منك خايف الله يحرمك من الجنة؟

كان ينظر إلي بعينيه الحمراوين دائماً، يبتسم ويدق على صدره ناحية البطحة

- يا بني كل واحد عم يموت على كيفو، وفي يللي عم ينقتل مشانو، وأنا بدي موت مشان هدا، وأشار إلى يمين صدره.

وعندما أشير إلى قلبي مستوضحاً كان يصحح لي أبو نصر سوء فهمي، ويمد يده إلى جيب المعطف الذي ذاب لونه الأصلي تحت وطأة السنين، فيخرج البطحة البيضاء يرفعها عالياً ويؤكد:

- إي قلب يا حبي، الجنة هون، هون، هذه هي الحرية الوحيدة يللي صرت حس فيها

ويهز البطحة بيده

كثيراً ما كان ينام تحت شجرة على ضفة ساقية في الحرش الممتد شرق البلد، كنت أحياناً أجلس بجانبه على ضفة تلك الساقية مستريحاً خلال نزهتي اليومية بين أشجار السنديان. قال لي ذات يوم وهو يشير إلى الساقية التي يتسارع ماؤها إلى الوادي السحيق:

---

* قاص من سورية

بتعرف ماذا طلبت من الله بدل الجنة، لأني عارف ما راح تكون من نصيبي؟

ولما لم أجب أكمل:

- أن آتي إلى الساقية، وأحمل معي قنينة ماء بدل قنينة العرق

- أي هيك الله يسامحك، ويبعدك عن هالسم!!

ينظر إلي بعمق ويرفع سبابته إلى صدغه ويقول مفسراً:

- كأنك ما فهمتني. طلبت من الله يا حبيب أبو نصر أن يحول الله هالساقية إلى عرق عتيق ومعي قنينة مي لأكسر العرق، مشان حس إني حي.. حي

الغريب أن ولديه الشابين كانا يتركانه يعمل على سجيته بعد أن أقنعهما ومنهما أن حياته ملك يديه وله وحده، وأنه الوحيد الذي يقرر أن يعيش أو يموت، وأنه فقط هو الذي يعرف طريقه إلى الجنة أو النار، وأن الجنة والنار على هذه الأرض.

ذلك المساء التقيته على دمنة الشارع. كان يقف على غير عادته حزيناً كئيباً، وعندما سألته عن سبب هذا الوجه الحزين قال:

- الله يلعن الشمع.

- أي شمع يا أبو نصر؟

- الشمع يلي على كبدي. قال الدكتور إنه كبدي متشمع وإنه ما راح طول، بعيد عنك

طوال الأسبوع التالي لم ألتق أبا نصر في مكانه المعتاد بجانب الساقية، وفي نهاية الأسبوع راعني وجود تلة صغيرة من التراب في مكان جلوسه المعتاد. عندما اقتربت وجدت ولديه يحفران حفرة، عندها هبط قلبي إذ اعتقدت أن أبا نصر قد مات، ولكن سرعان ما تغير الموقف عندما مددت برأسي إلى الحفرة. كان ممدداً هناك وهو يضحك، عندما رأى وجهي، جلس في الحفرة نظر إلي وقال:

- صارت على القياس. خلص يا ولاد الله يعطيكم العافية! لا تنسوا قنينة المي. خلوها بحدي. ما عارف أبو الساقية راح تصير عرق لأنو الحريق كبير وما عاد بيطفيه المي. صار بدو نسيان، والعرق إله النسيان.

في اليوم التالي مات أبو نصر وعلى غير ما كنت أتوقع خرج كل أهل البلد في جنازته متدينين وعلمانيين. كنت واقفاً عندما غطاه التراب والبسمة على وجهه ورائحة ماء ترشح على ساعده. كانت قسمات وجهه تدل على مدى راحته. وكأن الموت امتداد لحياته المصممة برائحة العرق الذي كان يعشقه

وكما كان يتوقع، فلم يمض وقت طويل حتى تحولت مياه الساقية إلى عرق صاف.

□□

لن يسقط القرط مرة أخرى!

□ سماح حكواتي *

أصابع حمر حفرت فوق خدها الوردية الندية خطوطاً متعرجة كبيرة، لم تتسع لها خدها الصغيرة. ولم تستطع كفها أن تحميها بمحاولات يائسة. تصاعدت أنفاسها المكتومة، واختبأت هاتها في تضاريس الرحم المرتعش، بينما خبأت كفها الأخرى خلف ظهرها. يبدو أن نظراتها اللائبة قد استقرت أرضاً، وتسمرت في مكانها في حين سمح لها المستدير بفيض من الدموع.

باتت في طفولتها على البكاء بصمت، حتى غدا مخزونها الصامت عدة متاحة من عبارات تعبيرها عن أذية من يؤذي ويضرب على دروب الحياة. لذلك وجدتها اليوم تبكي، بل تجهش في بكائها من دون أن يسمع أحد صوت دموعها لتغرق في صمتها. محاولة الأصابع التي خطت شيئاً من مخدرها، هي التي أعطتها الأصابع أكثر من الكلام. لم تكن واحدة ولا متشظية الحزن. بدت كأنها شيء لاهث ملتهب تلظى حمراً بحنين تصاعدت حمرتها تدريجياً..

لم ترفع ناظريها عن تلك النقطة السابحة في الفراغ، إلا عندما نهرها أستاذ الرياضيات قائلاً: لم لمْ تحفظي جدول الضرب حتى الآن؟ تستحقين صفراً. ؟؟؟ ثمة حائل حال بينها وبين جدول الضرب. تتقن الجمع لكن الضرب هذا صعب للغاية. ثم إنها ما كانت تدخل في شجار أبداً لأنها غير بارعة بالضرب، ولا تريد لبنيتها النحيلة إتقانه. حتى إذا فكرت تبعثت ذلك الإتقان بصورة منه .. المصيبة أن للضرب جدولاً، بات يدرس في المدارس أيضاً، و أستاذ الرياضيات يتوعد من لا يتقنه بالضرب والصفر. كانت تستطيع تحدي مشاغبات صبية الحي، وتنجو منهم من دون ضرب، أما اليوم فلا مفر أبداً. يريدها أن تضرب اثنين باثنين ثم ثلاثة بخمسة. ولا تدري ماذا تفعل إن طلب ضرب مئة ب..

عادت متثاقلة الخطى إلى مقعدها البعيد.. وهواجس الضرب تدور في رأسها الصغيرة. ستطلب من أبيها الكبير أن يعلمها الضرب كله، حتى يعرف هذا الأستاذ أنها قديرة على تعلم الأشياء. لكنها أبداً رأت. وضعت وجهها على المقعد الخشبي البني محتوية بكفيها دموع عينيها. خاطبت نفسها: لا أستطيع، سأستسلم!! لا أريد. ثم دست دموعها بين الخشب والكفين. قرع الجرس إيذان

---

* قاصة من سورية

تستهم الحصة اللعينة، وكأن ذاك الجرس قد قرع في عقلها الصغير، فركضت مسرعة. ولم تزل كذلك طوال خمسة عشر عاماً تركض وتركض في دروب لم تخل من وعورة جدول الضرب. في المرات كلها، تستيقظ فيها مثقلة الأعوام العشرة ذابلة الضفائر والشرائط، حتى تصل بيتها، فتتسلل من الباب بهدوء، متوجهة من فورها إلى المرآة، تتفرس في تلك الأصابع الكبيرة على وجهها، فتبصر ما تريد من انهمار دموعها ... بين قرمطها؛ إنه يشبه زهرة نصف متفتحة، تتوسطها جوهرة حمراء بقي توأمه في خدها اليسرى. وحيداً ثمة طبع كبير في خدها الأيمن عوضاً عن زهرتها ذات الجوهرة الحمراء. كيف يمكن لزهرة صغيرة لم تتفتح بعد أن تصمد أمام تلك الكف؟! تعطب زهرتها، كان صغيرتها الذابلة تحاول أن تداري خدها الأحمر ووحشة ذيلها الحروبة. تذكر أن عينيها تسمرت زمناً ولحقت شيئاً فشيئاً عقب ريح تسند الرياضيات الهوجاء التي اقتحمت وداعة تلك الزهرة الآمنة.

أمضت عمراً تكتفي بمتابعة رياح دهرها العنيفة تقتلع أزهار حديقتها الصغيرة، ثم ماذا؟ بكاء صامت، وذبول لمراشف الضفائر الطويلة.

همست لذيلها الوحيدة: جميل أنهم يركضون فرحين واحداً في كل مرة، لو سقط الآخر رضاً كيف ستذكر أن الأول كان موجوداً، وجوده يبعث في روحها دافعاً للبحث عن الآخر ووضعه للأصدقاء كي يعرفوه فيشاركوها البحث، وإن كانت جهودهم تتكلل بالفشل في المرات كلها.

عادت تلك المشاهد تقفز إلى الذاكرة واحداً تلو الآخر: ابن الجيران، جوهر الكبير، صديقها في المدرسة، عادوا جميعاً عندما رأته يهم بركوب الحافلة. لازالت كفه كبيرة، وإن أصبحت معروقة، وزادت تجاعيدها. لازالت هي نفسها طفلة الصغر التي لم تحفظ جدول الضرب. بحركة اعتباطية أمرّت كفها التي كبرت خمسة عشر عاماً نحو خدها، كان حاراً، امتلأت عيناها بالدموع عندما وقعت حقيبته أرضاً، وتبعثرت منها أوراق بدت منها جداول ضرب، خطت بأقراط كثيرة. تأفف الناس حوله لازدحام السير، وساعده بعضهم في لملمة شمل أوراقه، بينما داس آخرون بعضها، تصبب عرقاً، وحشرها بمجالها وغاب في الزحام.

غاب معه الصغير الذابلة، والقرط الأليف الصدئ، وهواجس السقوط وجداول الضرب، والأصفار، ثمة ما يهش تفكيرها، ويسحب الارتعاش إلى أناملها القابضة على الجمر، جمر للروح، للذاكرة، جمر يمد لها طريقاً لحلم صغير، إن لم تتلف قدماها بلهيبه، سيمتطي القرط مرة ثانية وثالثة ورابعة.

كان ذاك الهاجس يسكن روحها، كبرت الأزمنة، ولم تزل زهرتها نصف متفتحة، ولم يزل مصير جدول الضرب يلاحق خطواتها الصغيرة الخجلى. بالأمس عندما قصدت المصرف الخاص الذي افتتح حديثاً تطلب فرصة عمل، نظر المسؤول في وجهها، ثم في كومة الأوراق التي بين يديه، قطب حاجبيه، وبدأ يتكلم على ضرب الأعداد بصفر، ولم تدر شيئاً إلا والأرض تدور وتدور. في هدأة المرة ركضت هابطة درجات السلم مسرعة، شرعت عيناها تهيمان في الساحة الكبيرة المزدحمة، قطعت إلى غرفتها، أصغت إلى عفويته في مكتبه وادعة، واستمرت بطي الشوارع، ويداها لم تفارق خديها، تتحسس مكان الرفيق الأليف، حيث لم يوشوش الأذن شيئاً.

ها هي اليوم تقطع الشوارع نفسها وكفها قابضة مرتجفة أحرف أحد المعنيين، الذين قابلتهم في مرحلة بحثها عن فرصة عمل، أن المدير يجب أن يكون متفهما جدا مشيرا بجبينه الكبيرة إلى كوب لا تدري منذ متى يقيم إلى جواره. ثم دار بكرسيه مشيحا بصره عنها. متلفا كومة من الأوراق أمامه. ارتبكت كفها، وعمت الأشياء في ناظريها. فخرجت مسرعة الخطو، متعثرة بالطاولة والكرسي. تذكر أن ارتطامها بالطاولة خلف وراءها وقوع كوب الماء الصدئ وتحطمه

جلست في حديقة ذلك المبنى المجاور بجوارها استطالت نخلة إلى علاء بعيد. فهم سر أحزانها، سرحت ببصرها المحير بحثا عن علي النخلة. أبصرت من بعيد طائرا أسود قبيح الصوت كأنه أحدق بها. ربما كان الغراب. لم تر في حياتها غرابا. امتد حدجها فجأة ثم صاح نحوها مسرعا محدثا نعيقا مخيفا، مما دفعها إلى وضع كفيها على أذنيها مغمضة عينيها. لم تر شيئا بعد ذلك النجوم ابتعدت راكضة، وظلت تركض غير ملتفتة إلى مصدر خوفها.

هناك في صفحة النهر الأليف أبصرت وجهها شاحبا، ثمة خدش في خدها الأيمن. ضحكت إذ لم تعثر على قرطها. ضحكت حتى ضمر في وجهها نهر من الدموع. حجبت أن تنظر خلسة في مرآة أمسها. كيف تقول لأمها التي عمرت وجهها بأن أصحاب الكراسي سيردون لها حقها، وماذا تقول للشرفة العتيقة منذ خمسة عشر عاما. هل خسرت حلمها بعودته؟ يبدو أنه تأخر عن دروبها العاثرة وسقط مرة أخرى. لم تعد تهتم بالأمر، يجب أن تتمسك من حبال الذاكرة الساقطات السابقة، ستقف في وجه رياح تعرفها هذه المرة لتحول دون سقوطها

جرت قدميها حثيثة نحو محل للصاغة. اشترت أمامه أنواعا من الأقراط، واحدا من كل نوع، بكفها واحدة، وتوجهت إلى كل من دار بكرسيه يوما. نثرت أمامهم ما يحوزونه، ثم أدارت ظهرها. لم تر تعلم بطلوبه ولم تلق بالا لكوب منه من صدئ، ولم تجد الغراب، بدت لها شجرة نخيل صغيرة جدا. ثمة قطع بقدميه ضفتيه فوق صفحة النهر، أحده بالعرق شيئا فشيئا، كانت تمعن في الغرق. كيف استمدت من مسار الحطي وائقة هو قرب فتح لأحلامها الصغيرة ذو عين واسعتين مهللتين، غير آبه بالصفر المعلق في الجبين، بالقرط المحه، فتحت كفها القابضة على شيء منذ ولادتها الجديدة. زهرة نصف متفتحة. قبلتها معلنة عزوفها عن ارتداء الأقراط. رفقا بها من هول السقوط...

ذلك اليوم تفتحت زهرتها الدمشقية الملونة بألوان ربيعة. على الرغم من ثلوج الشتاء. من هناك مر الربيع، وما زال يمر كل يوم، ملوحا بكف بيضاء دافئة، ربيع للروح، لا يعرف زهره السقوط أبدا

جرّة عسل

□ عزيز نصار *

كأنني أرى الصقر وأسمعه، وأرى العجوز وأسمعه. كأنني أتأمل الحديقة السحرية وأستمتع بها، وأشتهي أن أعيش في جنتها. ألستُ عاقلاً؟ هل يبدو عليّ أثر للجنون؟ أم تبدو حكايتي حقيقة ساطعة؟

كنت أقود سيارتي في تلك الصحراء. ضللتُ عن الطريق، ولا علامة أهتدي بها. أمعن في التحديق ولا أعرف أين أتجه في ذلك المدى الشاسع. أتوحد بالرمل والسماء الصافية. مدّ بصري حتى أحسّ أن روحي خراب. ألم الرحمة الواهي يتسرّب إلى نفسي. هل ينساني من أحببتهم؟ كيف ينسون هذا العمر في الصحراء، العمر في الحياة؟ أقسى ما يواجهني ألا يبالي بي أحد في هذه البرية.

من ينتظرني في أعماق الصحراء الجرداء الموحشة؟ أفكر في تحصيل العمر. عملتُ لأجمع مالاً وأحوز عقارات، وها أنا الآن في حضن الصحراء. أستلهم حكمتها. ينمو في نفسي الإحساس بالخطر والرهبة. أحوم في المنطقة باحثاً عن خيم للبدو، أو ماشية، أو قطيع من الجمال، أو أي أثر للحياة. سكون وجوّ خانق، وشمس ملتهبة. إني محكوم بالحركة والبحث.

***

لا قدرة لك أيها التائه في الصحراء. غداً ستتقول عنك شريكة العمر: تخلّى عنّا. تهجرك وتتبع نشوتها إلى آخر الدنيا. تنتشر ظلال الوحدة والموت. يؤلمك الجوع. أسكتّ الجوع. هم هدف في حياتك الآن. تتخيل أن النسور تهوي من سمائها وتنهش جسدك. يرتعش كعبك. تسمع عواء ذئب كقصص مرعبة. تنتظرك أنيابه الشرهة، ومخالبه الحادة. يختفي العواء. تتحول عن السيارة. ترى نفسك مطروحاً فوق الصحراء المشتعلة. تتمدد فوقها لتستعيد قوتك. فكرة الهلاك تدفعك إلى الحركة. تقف. لا شيء سوى رمال صفراء لا يحدها بصر. ترفع بصرك نحو السماء، تستغيث بالرجاء. وتفكر أن أثر قدميك الواهيتين سيختفي. ما الذي جاء بك إلى هذا المكان؟ شعرت كأنك خارج الزمان، ومحاصر من جميع الجهات. أنت تريد أن تنجو من عالمك الملوث العامر بالقتل

* قاص من سورية

والحروب والدمار؟ تنظر إلى ماضيك البعيد وتجد المستقبل مبهماً لم تشهد في طريقك لا مخلوقاً ولا شجرة وتلك خيبة العمر لابد من متابعة السير لعلك تعثر على واحة نحلم بها ولا نحبو بداً

تلمح قصراً شامخاً منعك لعلك تنسى الخوف الذي يجتاحك لعلك ستغلب في معركتك مع التيه واليأس سراب ما تتصوره قصراً وقد يكون ما تراه حقيقة لا وهماً تسير خلف حلمك ربما تموت عندما تترك البحث عن ذلك الحلم الغريب يومض الرجاء كنجمة ثم ينطفئ تتجه نحو القصر بإصرار عنيد تطويك الشمس بيد التيه ويلفك الصمت المهيب ، و ت تقود سيرتك.

***

تعبني المسير المضني في جهات لا أعرف عنها شيئاً ، ويتقد في نفسي الشك والريبة أهي رحلتي الأخيرة في هذا العالم؟ يبرق القصر الشامخ وما يلبث أن يغيب عن ناظري تنتشر خرافات وأساطير عن الصحراء ذات اللهب المجنون ربما يكون القصر أحداث يعبر الزمن في حياتي وتمرّ حداث ، و حداث تقذف بي في القصر الموحش جرّ قدميّ وحيداً تجتاحني أسئلة محيّرة هل حياتي ضلال وغواية ؟ هي حنين إلى شيء مجهول ؟ ما سر في هذا الوجود؟

أين المتاهة ؟ وأين المصب ؟ يتراءى لي القصر سلك الطريق نحوه في هذه البقعة المجدبة صار على بعد خطوة واحدة أقف أمام باب كبير يتوهج تحت الشمس يفتح أمامي عبره نحو حديقة باهرة أجد نفسي في روض جنائنية ينشر الشذا في أرجائه رفع نظراتي الحسيرة عرائش عنب أشجار نخيل وتفاح ، وطيور تسبح في الفضاء وقنوات مياه تجري ينتابني الذهول والدهشة من زهاء الألوان تستقبلني امرأة رائعة الجمال كزهرة نضرة أيّ فرح يغشى هذه المرأة ؟ كنت تائهاً مهزوماً كشجرة ميتة ، وها أنا أخرج من متاهات اليأس وينزوي القحط والجفاف والقلق امرأة كالربيع وجهها كالقمر صوتها كأغنية الأنهر المسحورة نشوة غامرة وشمس في أعماقي

ما هذا الأريج العجيب ؟ كيف تنبعث من الرمال أناشيد فرح وأشجار نخيل ؟ أشجار ليست كتلك التي عرفتها وثمارها ليست كثمار الأرض ستسلم لهذه المرأة تقدم لي ثمراً فأتذوقها تسأل عن حاجتي فأجيبها

- أريد أن أطمئن.

اتجهت نحو القصر وسط الحديقة ، وهي تتراقص كفراشة ، وتومض في عينيها المسرّة حلّق معها في عالم الخيال أحلام ساطعة وسكينة غامرة أدخل القصر يرحب بي رجل طاعن في السن يغزو الشيب لحيته جلست في بهو فسيح وهيأت المرأة الهيئة الأطعمة اللذيذة امرأة هي أسمى البهجة والنعيم. قال العجوز

- أحمد ربك يا ولدي لأنك نجوت من الهلاك كنتُ أنتظرك.

- كيف عرفت بمجيئي؟

أنبأني قلبي يا ولدي هذه الصحراء المترامية لا تعدل ذرة في عالم الروح

أنظر الى تعابير وجهه، أرى النور يفيض من عينيه يحدثني عن حكايات قديمة وعن صفاء النفس أهمس له.

- أحب أن أبقى هنا لكني قد تأخرت عن أهلي وأخشى أن أضيع

- لا تقلق يا ولدي ستجد طريقك واضحة

● ● ●

تعابير المكان وأنت في طريق العودة يصادفك رجل تحمله في سيارتك يتعجب من حديثك فهو لم يسمع بمثل هذا الأمر يطلب منك أن تقف قرب خيمة أقربائه يرحب بك عجوز وينفي وجود قصر، ويعتقد أنه يستحضر الصحراء منذ أن عبر عمره ولم يصل الى سمعه مثل هذه الحكاية، ويرغب أن تصف له صاحب القصر يشهد البدوي المحور ويحتل الذهول وجهه المحروق المتجعد سمعت من جدي الأكبر أن رجلاً صالحاً عاش في هذه البقعة يتصدق عليه الناس وعندما رحل من لديه حملوه ليدفنوه فبدا خفيفاً كريشة عصفور فتحوا النعش فلم يجدوا شيئاً وربما ظهر لك لينقذك من الهلاك

يحس الحاضرون بالارتياح لهذا التفسير ويدخل رعدة الخيمة يعرفون ما توردة أنت ويؤكدون بهم يعرفون كل ذرة رمل ولا وجود لما تقول وقد تكون ضربة شمس سبب ما تتصوره تذهب الى سيارتك وتأتي بما حملته معك يتداول البدو حبات تمر وقطرات عسل لم يذوقوا مثلها أبداً، ويقولون إنه عسل لذيذ له نكهة خاصة ورائحة مختلفة فكيف يقولون بلد واهم بسبب الإجهاد والشمس وعدد السمر يرافقك ثلاثة منهم لتدلهم على مكان رأيت لكنكم لم تجدوا سوى كثبان من الرمال القاحلة يلوم الزعة الصمت وحين يعلمون أنك سبب يزداد تعجبهم هل كان هناك مكان كهف وصمت؟ من بنى القصر العجيب؟ وأين الحديقة السحرية؟؟ هل ترتاب أنت في سلامة إدراكك؟

● ● ●

يستقبلني الأهل حائرين قلقين يستفسرون عن سر غيابي أسكب في آذانهم حكايتي يستمعون وفي آذانهم طيف شك يرون أن لي قدرة على الوهم والتخيل يقولون

- لماذا تضيع أجمل أيام العمر؟

- ألست واثق من ذلك الأمر؟

أعمل في العيادة وأحضر مؤتمرات علمية، ويزداد ثقة الناس بي ويعبرون عن حبهم لي ولا يدري كيف أقنعهم بعد غيابي؟ روحي هائمة حيث وشوقاً الى تلك الأرض الشهية المثيرة الغامضة

يراودني ذلك الحلم دائماً تراءت لي المرأة التي تفوح بالعطر والفرح بين الحديقة التي يحاول الإنسان للوصول إليها؟ حديقة تضيئها امرأة واحدة تهبني كل ما أتمناه هذا التوق لا أستطيع إخماده قد يتسلل الموت في أيّ وقت وينتهي كل شيء. فكر في الموت أهو الذي يمنح الحياة معنى ويجعلني حريص على كل لحظة؟

"بحث في رسالة تستغرق العمر كله؟ ما أفكر به ليس كلمات بلهاء وتأملات عميقة عن جدوى الفرح، والحزن والصمت والظلام. إذا كان العدم هو المصير؟ يهمك في العمل كما أريد أن امتلك العالم ... وعندما أشيخ هل أعيش في نعيم القناعة وجنة الصبر والزهد؟

هل يبقى صوت تلك المرأة في سمعي كأغنية الأنهار المسحورة؟ ألا ينتهي شغفي بالحديث عمّ رأيت؟ يسألونني من أين أتيت بحبات التمر؟ وبكم اشتريت جرة العسل؟

وتلوح تلك الأرض السحرية أمام عينيّ ويعلمني البدو أنهم يتنقلون في جهات الصحراء الممتدة ولم يعثروا على شيء. لكنني أشعر بأن نظرات المرأة الجميلة تلاحقني تشعلني حداثة الحياة، وأذكر ذلك النعيم المصنّع بالحب والأمل والوهج كيف السبيل إليه؟ ومن هذه الجرّة التي تمتلئ عسلاً لا أشهى ولا أطيب؟ في قلبي الصحراء والشمس وشجر النخيل في قلبي عطش والماء والريح أعرف لغة الرمال وعرائش العنب أحببت تلك المرأة فهل يموت الحب؟ لمح أسرار الحياة الجميلة في عيون العاشقين ونظراتهم.

ما زلت في الخامسة والأربعين في قمة نجاحي. يستغرب من يسمعون بحكايتي، ويمدّون بصرهم إلى جرة العسل هل [illegible] حمل من عالمه؟ [illegible] بالرؤيا يستطيع الإنسان أن يتحدى الجفاف والشيخوخة؟ ويستطيع أن يتحدى الموت واليأس الروح ليست سكون وحجراً هي رعد وبرق وعاصفة.

ما حلمت به يرتسم أمام عينيّ وسيبقى الحلم في القلب والذاكرة

□□

صفعة

○ سمير الشحي *

منذ الليلة الأولى حطمه عريسها بهشيم بدوي امتد عليها لدى النوم وعبثاً كانت تحاول إبعاد جسده أو بعثه عندما تنهمر عليها القبل بعد ذلك كانت تستسلم لنوع من هدايته، ملة أن تفلت بعد قليل من بين ذراعيه اللتين تعيقان تنفسها

ـ هل هذا هو الحب؟ تسأل نفسها فيأتي الجواب (بل إنه الرجل)

تتذكر وعد أمها.. (الحب سيأتي بعد الزواج يا صغيرتي)

وهي لا تتذكر أن أمها قد وعدتها بشيء إلا وصدقته

. شيء كثيره تغيرت قرب هذا الرجل الوسيم و كأنها كانوا يسمونه لها ووجدته كذلك في البداية ثم تأكدت من وسامته بعد التدقيق في التفصيل الصغيرة لملامحه الجمالية الا أن عربرته قدتها الى أصبحت غريبة تتمنى مثلاً لو يمضي يوم دفعة دون حلاقه فلعل الخشونة تشق طريقاً الى قلبها فهذا الوجه الأملس دائماً والنظيف دائماً كثر مما يبعي يثير اشمئزازها

ليته يقبلني مرة واحدة عرضاً قبل أن يدخل الحمام لكنه مغرم بالماء والصابون والعطور ست قدره ولكن بي توق لمعرفة الطعم الحقيقي لقبلة دون حلاقة ودون فرشاة الأسنان

هكذا ينتهي أن هذه الأدوات مع طقوسها تصبح حاجزاً بينهما، وبتت ترى خلف وسامته بشاعة مصغرة، بأنيها مع نظراته المتشككة، والمتسائلة، والتي تتحول في العتمة الى درع خطبوطية تلفها من كل جانب.

ـ أخاف عليك، وكأن شيئاً ما سيأخذك مني.

ثم تذهب إلى أمها

ـ متى يجيء الحب يا أمي..؟

ـ عندما تنجبين طفلاً

تحار الأم بطبيعة ابنتها القلقة، فما الذي ينقصها زوج وسيم، يحبها الى حد العبادة، وبيت فسيح ومريح، وكل الذي تطلبه امرأة.)

* قاص من سورية

ليس هكذا يا أمي.. صحيح أنني لم أجرب الحب، لكنني حلمت به وهو رغبة حلم كل ليلة.. ويؤكد الأطباء أن كل الشروط مكتملة للإنجاب، والمسألة متعلقة فقط بإرادة الله والرغبة في الإنجاب

الزوج يتضرع للسماء ليل نهار، من أجل طفل، بينما هي تنام ملء جفونها، تحلم بوعد آمها.. آملة أن يهبط عليها الحب من السماء ليملأ بيتها وكيانها

في ليلة سمراء حلك نحوها رجل ليسلم.. وحين حضنت يديه النحيلة بكفيها، احترقتها نظرة حارقة أسطورية، تخصصت بصبرها.. وتفاطر رسمها.. سحبت أصابعها من راحة يده وتراجعت إلى الزاوية البعيدة لتخفي اضطرابها المباغت والمبهم، وقبل أن تلملم دهشتها، عاجلتها غيرة زوجها بصفعة على وجهها.. رفعت يدها إلى أنفها وشمتها بعمق.. كانت لا تزال رائحة عطر منعش عالقة بها، وقررت سراً أن لا تغسلها

في الأيام التالية تحولت إلى فراشة.. وحيدة مثل زغب.. تقتحم النهر قفزة قفزة.. تنتظر شيئاً ما لا تعرف حقيقته، لكن الرجل غاب مثلما يغيب القمر وترك لها نظرة معلوقة في شرايينها، تمسك بقلبها كلما أغمضت عينيها وشمت أصابع يدها.

وحين سألت زوجها ممازحة كيف يصفعها وهو يدعي حبها

قال: لأنه شعر بالخوف والغيرة وهي تنسحب بعفوية من كف الرجل.

هي لا تعرف كم مر من الوقت.. وكم ليلة ضاعت حتى التقته ثانية وانتظرت أن يزعزعها من جديد.. احتضنت راحة يده.. صعقت.. توسلت إلى عينيه، إنما عبثاً كانت تستجديه، وكأن شيئاً لم يكن بينهما.. ولم تعد تنظر من خلف جبينها إلى جهة رحيله.. وجدته يحمل خطوات وسمه أصابعه بين المدرة.. وحين تلاشى تماماً رفعت يدها إلى أنفها وشمت رائحتها.. فلم تجد غير رائحة عطرها الأنثوي البارد..

قالت لنفسها: "ربما لا يريد أن يحرجني...!"

ومع ذلك توقعت صفعة.. أو بالأحرى تمنت لو يصفعها، لأنها الشاهد الوحيد المؤكد ولولاها لاعتقدت أن الأمر كله أوهام

"لعل هذا هو الحب.. هكذا حدثتني زميلاتي عنه، الحب بين طرفين أحدهما يريد والآخر يرفض"

ومنذ تلك اللحظة حسمت أمرها وأيقنت أنها تريد رجلاً، تركض خلفه، تبحث عنه كلما ضاع منها.. ولا تريد من يحاصرها بالأسئلة والهدايا والقبل، وتأكدت أنها لم تعد تحتمل أن تقضي بقية عمرها دون تلك الأحاسيس التي قرعت باب قلبها ولم تدخله..

عادت الأيام متشابهة.. يزيد في رتابتها زوج ينسى سريعاً ويتسامح كثيراً، لأنه لا يريد أن يصدق ظنونه، مبرراً لنفسه هوانه لأنه لم يجد دليلاً واحداً يزيد إحساسه الذي يعذبه ويقسمه بين رغبتين.. الأولى امتلاكها.. والثانية إذلالها.. حتى انعدم الفاصل بين هيجانه وبين استجدائه لرضاها..

يبحث عن رغبة ليحققها لها، يجتهد في كل الأمكنة ليجلب الاكتفاء والسعادة إلى البيت، بينما هي لا تفرح ولا تغضب، تقوم محايدة، ضجره، يملأ بيتهما الملل.. إلى أن هبت عليهما نسمة مفاجئة.. امتزت معها خصلة من شعرها، أبعدتها عن عينيها ونظرت جيداً،

كانت هناك يد بكفوف الشعر تمتد نحوها.. مستغلة غفلة زوجها

كانت تلك أولى الرسائل الغرامية في حياتها... خفق قلبها بشدة ليس للكلمات الجميلة، بل بسبب الحيرة، "أين ستخبئ الورقة"

أحست الروح ترتبك بها، ستهرب إلى معسكر مظلم.. واستلبت الكلمات أنفاسها لتستقر في حشاها... وحين عادت إليه خجلت من الأسئلة، بينما هي كانت تنتظر من يصفعها. !!

□□

المسافر المتطفل

□ تأليف: رولد دال
□ ترجمة: ربا زين الدين *

كنت أملك سيارة جديدة. كانت شبه لعبة ممتعة BMW 3.3L كبيرة، ذلك يعني أن أسطوانتها تسع 3,3 ليتراً. مقودها كبير، سرعتها عالية تصل إلى 129 mph ومعظم سرعتها رهيب. لونها أزرق فاتح، لون مقاعدها أزرق غامق مصنوعة من الجلد، جلد حقيقي ناعم من أفضل النوعيات. نوافذها تعمل كهربائياً وتحمي من أشعة الشمس. هوائي الراديو فيها يستطيل عندما أشغل الراديو ويقصر عندما أطفئه. يهدر المحرك القوي ويهدر بقوة في السرعات البطيئة. لكن عندما تصل إلى ستين ميلاً في الساعة فإن الاهتزاز يخف ويبدأ المحرك بالخرخرة بارتياح.

كنت أقود السيارة إلى لندن بمفردي في يوم من أيام حزيران اللطيفة، والفلاحون يحصدون القش في الحقول، وأزهار الحوذان تمتد على طول الطريق. كنت أهمس وأدندن طوال السفر مسنداً ظهري إلى المقعد براحة كاملة، وأسعد أكثر من سبعين فقط على الطريق لأبقيه ثابتاً. شاهدت أمامي رجلاً يريد توصيله. دست على المكابح وجعلت السيارة تتوقف بجانبه. دائماً كنت أقف لعابري السبيل. عرفت كيف يكون الشعور عندما تقف إلى جانب الطريق مراقباً السيارات وهي تتحرك. كنت أكره السائقين الذين يتظاهرون بعدم رؤيتي وبخاصة عندما تكون سيارة كبيرة بثلاثة مقاعد فارغة. والسيارات العائلية الكبيرة نادراً جداً ما تتوقف، والتي تقف بوسعك تكون دوماً صغيرة أو سيئة وقديمة أو محشوة بالأولاد وسائقها يقول لك أعتقد أننا نستطيع أن نوسع لواحد آخر.

أدخل المسافر المتطفل رأسه من النافذة المفتوحة وقال: "هل أنت ذاهب إلى لندن يا سيدي؟"

"نعم" قلت "اصعد"

صعد إلى السيارة وأكملنا الطريق معاً. وجهه صغير يشبه وجه الجرذ، أسنانه رمادية، عيناه غامقتا اللون، سريعة الحركة، ذكية، كعيني جرذ.

---

* قاصة من سورية

لذلك كانت مدورتين في قمة رأسه. كان يضع قبعة قماشية على رأسه ويرتدي جاكيتاً رمادي اللون بجيوب كبيرة.

الجاكيت الرمادي مع عينيه السريعتين وأذنيه المدورتين، شيء جعله يبدو كجرذ بشري هائل أكثر من أي شيء آخر.

"إلى أي مكان ستتوجه في لندن؟"

"إنني سأمر في لندن وأخرج من الجهة الأخرى"

قال "سأذهب إلى "إبسوم" من أجل السباقات. اليوم يوم DERBY"

"الأمر كذلك إذاً. تمنيت أن أكون معك. أنا أحب المراهنة على الأحصنة"

"لا أراهن على الأحصنة أبداً" قال "حتى إنني لا أشاهدها تركض. إنه لعمل سخيف وغبي"

"لم أنت ذاهب إذاً؟" سألت. لم يبدُ أنه أحب ذلك السؤال. بدا وجهه الجرذي الصغير جامداً تماماً وقد كان يحدق بالطريق ولم يقل شيئاً.

"أنا أتوقع أنك تعمل على آلات الرهان أو ما شابه ذلك"، قلت.

"إن ذلك لأسخف. حسب. ليس هناك متعة في العمل على تلك الآلات القذرة وبيع البطاقات للبلهاء، بإمكان أي أحمق أن يقوم بذلك"

بقينا صامتين لوقت طويل. قررت أن لا أسأله ثانية. تذكرت كيف كنت أضيق، في أيام صغري من الحمقى المتطفلين عندما يسألوني أسئلة كثيرة، "إلى أين أنت ذاهب؟ لماذا أنت ذاهب إلى هناك؟ ما هو عملك؟ هل أنت متزوج؟ هل لديك حبيبة؟ ما اسمها؟ كم عمرك؟ وهلم جرا." كم كنت أكره هذا"

"أعتذر منك، إنه ليس من شأني ماذا تعمل. المشكلة أنني كاتب وأكثر الكتّاب هم مستفسرون مزعجون جداً"

"أنت تكتب كتباً؟" سأل

"نعم"

"كتابة الكتب أمر جيد" قال، "هذا ما يدعى بالتجارة الماهرة. أنا أعمل بالتجارة الماهرة أيضاً. المقرفون الذين أحتقرهم يقضون حياتهم في وظائف روتينية قديمة وقذرة. أنت تفهم ما أقصد؟"

"نعم"

"سحر الحياة"، قال "هو أن تصبح جيداً جداً في شيء ما يكون صعباً جداً"

"مثلك أنت"، قلت

"تماماً مثلنا أنا وأنت"

"ما الذي جعلك تعتقد بأنني جيد في عملي؟" سألت، "هناك الكثير والكثير من الكتّاب السيئين حول العالم"

"ما كان لتقود تلك السيارة بهذا الشكل ما لم تكن جيداً في القيادة" أجبت. "من المؤكد أنها قد كلفتك رزمة مرتبة من المال، بمملك الصغير هذا!"

"إنها ليست رخيصة"

"كم تستطيع أن تمشي؟" سأل.

"مئة وتسع وعشرون ميلاً في الساعة" أخبرته.

"سأراهنك أنها لن تستطيع أن تقوم بذلك"

"سأراهنك أنها تستطيع"

"كل صانعي السيارات كاذبون" قال. "بإمكانك أن تشتري السيارة التي تريدها لكن لن تعمل أبداً كما يقول الصانعون على الإطلاق. ذلك يكون في الإعلانات فقط"

"هذه السيارة ستقوم بذلك"

"افتحها إذاً وجربها" قال. "هيا يا صاح افتحها ودعنا نرى ماذا ستفعل"

هناك دوار عند شارع كلعوست بيير، وبعده مباشرة جزء طويل من طريق مزدوج لكراج. اجتزت الدوار إلى طريق الكراج، ضغطت بقدمي على معطل السرعة بقوة فقفزت السيارة إلى الأمام كما لو أنها لسعت. في عشر ثوان أو أكثر وصلت إلى "تسعين!". صاح "رائع! هيا تابع!"

أبقيت معطل السرعة مضغوطاً إلى الأسفل وجعلته هناك.

"مئة!" صرخ. "مئة وخمسة!.. مئة وعشرة!.. مئة وخمسة عشر! تابع لا ترخي!"

وصلت الرفيق الخارجي وقد اجتزت العديد من السيارات التي كانت هناك، سيارة صغيرة خضراء وسيارة سيتروين عسكرية اللون ولاندروفر بيضاء، وجراراً كبيراً يحمل صندوقاً كبيراً في الخلف، وبيتاً متنقلاً صغيراً فولز واغن برتقالي اللون.

"مئة وعشرون!" صرخ مسافري قافزاً إلى الأعلى والأسفل. "تابع! تابع! ستصل إلى واحد - اثنين - تسعة!" وفي تلك اللحظة سمعت صوت صفارة الشرطة. كان قوياً جداً كما لو كان داخل السيارة، ومن ثم ظهر الشرطي على الدراجة النارية يحاذينا في الرفيق، تجاوزنا ورفع يده لنا لنتوقف. "يا عمتي الفاضلة!" قلت. "ذلك يمرقها!"

كان الشرطي قد قاد على المئة وثلاثين عندما تجاوزنا، وقد أخذ وقتاً طويلاً لأن يستطيع تخفيض سرعته وأخيراً ركن على جانب الطريق وركنت خلفه.

"لم أكن أعلم أن دراجة الشرطة النارية بمقدورها أن تسرع إلى هذه الدرجة" قلت بتعجب كبير.

"هذه الدراجة تستطيع"، قال مسافري. "إنها من نوع سيارتك BMW R90 أسرع دراجة على الطريق، إنهم يستخدمونها في هذه الأيام"

ترجل رجل الشرطة عن دراجته وركنها على جانب الطريق، ثم خلع قفازيه ووضعهما على طرف الدراجة بحذر، لم يكن مسرعاً حينها، أوقفنا في المكان الذي يريده.

"إنها مشكلة حقيقية" قلت. "ذلك لا يعجبني أبداً"

"لا تتكلم معه أبداً إن لم يكن هذا ضرورياً. هل تفهم؟" قال رفيق. "فقط ضع الحزام وابق هادئاً".

وكجلاد يقترب من ضحيته، مشى الشرطي بتخوف بخطه. كان ضخماً سميناً بكرش، سرواله كان ضيقاً جداً حول فخذيه السمينين. نظراته كانت على حوذته، ووجهه كان أحمر اللون وخداه عريضين. جلسنا هناك كطالبين مذنبين ننتظر وصوله.

"انظر إلى ذلك الرجل" همس مسافري. "يبدو كالشيطان"

اقترب الشرطي من نافذتي المفتوحة ووضع يده السمينة على الحافة "ما هذه السرعة؟" قال.

"لم أسرع، أيها الضابط" أجبته.

"ربما كانت حامل امرأة تحمل طفلاً، كنت تسرع بها إلى المستشفى؟ أليس كذلك؟"

"لا، أيها الضابط"

"أو أن منزلك يحترق وأنت تسرع إلى المنزل لتنقذ عائلتك من الطابق العلوي؟" كان صوته ناعماً بشكل خطير ومستهزئ.

"منزلي لا يحترق، أيها الضابط"

"لهذا السبب" قال. "أنت في مأزق خطير. أليس كذلك؟ هل تعرف حدود السرعة في هذه المنطقة؟"

"سبعون" قلت.

"وهل تمانع في أن تخبرني كم كانت سرعتك بالضبط قبل الآن؟"

استغربت الأمر ولم أقل شيئاً.

عندما تكلم بعد ذلك كان صوته مرتفعاً جداً لدرجة أنني قفزت. "مئة وعشرون ميلاً في الساعة! والتسعة الأخرى كانت فوق الحد!"

أدار رأسه وبصق بصقة كبيرة على جنب سيارتي انزلقت إلى الأسفل فوق الطلاء الأزرق الجميل. ثم استدار مجدداً وحدق بقسوة في مسافري. "ومن أنت؟" سأل بحدة.

"إنه مسافر متطفل" قلت. "أقدم له خدمة"

"لم أسألك أنت" قال. "أسأله هو"

"هل ارتكبت خطأ؟" سأل مسافري وكان صوته ناعماً جداً كنعومة الشعر الزيتي.

"ذلك أكثر من لطيف" أجاب الشرطي. "على أي حال أنت شاهد. سأتعامل معك بعد دقيقة. أعطني رخصة القيادة"

"أعطيته رخصتي"

فك زر جيبه الأيسر في سترته، وأخرج منها دفتر بطاقات مخيفاً. نسخ الاسم والعنوان من رخصتي، وعدتها إلي. ثم مشى ووقف أمام سيارتي ودون رقمها بشكل صحيح، ودون نصف

التاريخ والوقت وتفاصيل عن لعبتي، ثم شق القسم العلوي من المطاقة وقبل أن يعطيني إياها قام بالتأكد من صحة كافة المعلومات على نسخته وأخيراً أرجع الدفتر إلى جيب سترته وربط الزر.

"الآن أنت" قال لمسافري ومشى إلى الجهة الأخرى من السيارة ومن جيب الصدرية الأخرى أخرج دفتر ملاحظات أسود صغيراً. "الاسم؟"

"مايكل فش" قال مسافري.

"العنوان؟"

"4 شارع ويندسور لوتون"

"أرني شيئاً يبيّن أن ذلك هو اسمك وعنوانك الحقيقيين" قال رجل الشرطة.

فتش مسافري في جيوبه ثم أخرج رخصة القيادة فتفحص الشرطي الاسم والعنوان ثم أعادها إليه "ما هو عملك؟" سأله بحدة.

"عامل طين"

"ماذا؟"

"عامل طين"

تهجاها.

"عامل طين"

"هذا كل ما تفعله، ومن هو عامل الطين، هل لي أن أسأل؟"

"عامل الطين أيها الضابط هو شخص يقوم بحمل الإسمنت على السلم إلى مُنفذة الآجُر والصندوق هو ما يوضع فيه الاسمنت وفيه أسرة طويلة ومن الأعلى يوجد عليه قطعتان خشبيتان موضوعتان في زاوية معينة"

"حسناً، حسناً من رئيسك في الوظيفة"

"ليس لدي رئيس، إنني لست موظفاً"

دوّن الشرطي كل ذلك على دفتره الأسود ثم أعاده إلى جيبه وعلق الزر "عندما أعود إلى مكتبي سأستعلم عنك" قال لمسافري.

"عني؟ ما الخطأ الذي ارتكبته" سأل الرجل ذو الوجه الجرذي.

"لا يعجبني وجهك، هذا كل ما في الأمر" قال الشرطي، "يمكن أن يكون لدينا صورة لك في مكان ما في ملفاتنا"

التف حول السيارة وعاد إلى دراجته

"أظنك تعلم أنك في مشكلة حقيقية" قال لي

"نعم، أيها الضابط"

"لن تقود سيارتك المهرجة تلك مرة أخرى لوقت طويل. ليس قبل أن ننتهي من عملك معك. ولن تقود أية سيارة أخرى مجدداً لسنوات عديدة. والشيء الجيد أيضاً أتمنى أن يحتجزوك لمدة طويلة"

"تقصد السجن؟" سألت قلقاً.

"بالضبط" قال يتلمظ بشماتة "في التخشيبة خلف القضبان. وبين باقي المجرمين الذين يخرقون القانون وفوق ذلك غرامة. لا أحد سيكون أكثر سعادة مني. سأراكما في المحكمة وكلاكما ستأتيكما مذكرة استدعاء لتحضرا"

مشى مبتعداً إلى دراجته. رفع بعضه الدراجة إلى الأعلى بقدمه ورفع رجله فوق السرج، ثم ركل الدواسة ومضى في طريقه.

"أوف!" لهثت.

"حسناً انتهينا. كنا موقوفين" قال مستهزئاً. "كنا موقوفين جيداً. صحيح"

"كنت موقوفاً، تقصد."

"هذا صحيح" قال. "ماذا ستفعل الآن، يا صاح؟"

"سأذهب مباشرة إلى البيت لأتحدث إلى محامٍ" قلت. ثم شغلت السيارة ومضيت في طريقي.

"يجب أن لا تصدق ما قاله لك بشأن الذهاب إلى السجن" قال مستهزئاً. "إنهم لا يضعون أحداً في التخشيبة، فقط بسبب السرعة."

سألت "هل أنت متأكد من ذلك؟"

"أنا متأكد" أجاب. "يمكن أن يأخذوا رخصة قيادتك أو يحملوك غرامة كبيرة. لكن هذا كل ما سيكون في نهاية الأمر"

شعرت بارتياح كبير.

"بالمناسبة" قلت، "لِمَ كذبت عليه؟"

"من، أنا؟" قال. "لِمَ تفكر بأني كذبت؟"

"أخبرته بأنك تعمل [illegible]، لكنك أخبرتني أنك في التجارة الماهرة"

"إنني كذلك" قال. "لكن ليس ضرورياً أن أخبر الشرطي بكل شيء"

"إذاً ماذا تعمل؟" سألته.

"آه" قال بمكر، "هل يجب علي أن أخبرك به؟"

"هل هو عمل تخجل منه؟"

"أخجل؟ صاح... أنا أخجل من عملي؟ أنا فخور به كأي إنسان في هذا العالم"

"إذاً لِمَ لا تريد إخباري به؟"

"أنتم الكتّاب فضوليون، ألستم كذلك؟" قال. "لا تشعرون بالسعادة أبداً إلا إذا عرفتم بالضبط ما هو الجواب"

"أنت لست مكترثاً بطريقة أو بأخرى. احترمته. لكنني رأيتك كاذباً". نظر إليّ بطرف عينيه الجرذيتين "أعتقد أنك تكترث" قال: "أستطيع أن أرى ذلك في وجهك. تعتقد أنني تاجر من نوع خاص وتريد أن تعرف ما هو"

لم تعجبني الطريقة التي قرأ فيها أفكاري. مشيت صامتاً أحدق في الطريق.

"يمكن أن تكون محقاً بنصف تخمين. أنا تاجر من نوع خاص جداً. أنا في أغرب تجارة خاصة على الإطلاق"

انتظرته حتى يتابع

"هذا ما دفعني لأن أكون حذراً جداً في حديثي عن عملي. كما ترى أنا... هل لي أن أعرف من فضلك، هل أنت شرطي آخر في ملابس بسيطة؟"

"هل أبدو كشرطي؟".

"لا" قال "لا تبدو كذلك. وليس كذلك أي أحمق يمكنه أن يقول هذا؟"

أخذ من جيبه علبة تبغ وعلبة أوراق سجائر وبدأ يلف سيجارة. كنت أراقبه بطرف عيني. سرعته في إنجاز هذه العملية الصعبة كانت لا تصدق. السيجارة كانت تلف وتجهز بخمس ثوان. يمرر لسانه على طول حافة الورقة، ويلصقها بعضها ببعض. ومن ثم يضعها بين شفتيه. بعد ذلك ظهرت الولاعة بيده. اشتعلت الولاعة. وأشعلت السيجارة. اختفت الولاعة. كانت أداة مميزة.

"لم أرَ أحداً يلفّ السيجارة بهذه السرعة من قبل" قلت.

"آه" قال، آخذاً نفساً عميقاً من الدخان "إذاً لاحظت ذلك".

"طبعاً لاحظت. كان ذلك رائعاً جداً"

استند إلى الوراء وابتسم. سعيد جداً، أنني لاحظت سرعته في لف السيجارة. "هل تريد أن تعرف ما الذي جعلني قادراً على ذلك؟". سأل.

"هيا قل"

"ذلك لأنني أملك أصابع رائعة. هذه أصابعي" قال، رافعاً يديه أمامه "أكثر سرعة وذكاء من أصابع أفضل عازف بيانو في العالم!".

فجأة حمل مسافري حزاماً جلدياً أسود بيده. "هل رأيت مثل هذا من قبل؟"

كان عليه إبزيم نحاسي ذو تصميم غريب

"هذا لي!" قلت "هذا لي أليس كذلك؟ هذا لي! من أين حصلت عليه؟"

بدأ ينقل الحزام من جنب إلى جنب

"من أين تعتقد أنني حصلت عليه؟" من بنطالك طبعاً"

نظرت إلى الأسفل وتفحصت حزامي. كان غير موجود على خصري.

"أنت تقصد أنك أخذته من على خصري بينما كنت أقود؟" سألت. دهشاً

كان يراقبني طوال الوقت بعينيه الصغيرتين الجرذيتين السوداوين.

"ذلك مستحيل" قلت. "قمت بفتح الأدراج وسحبت ذلك الشيء الطويل من العروات لكني على حصري. كان يجب علي أن أراك تقوم بهذا. وإن لم أكن قد رأيتك كان يجب أن أشعر بك"

"لكنك لم تفعل، أليس كذلك؟" قال منتصراً

وضع الحزام في حضنه. وفجأة كان هناك رباط حذاء بني معلق بين أصابعه "ماذا بشأن هذا؟"، ابتسم ملوحاً بالرباط.

"ماذا بشأنه؟" قلت.

"هل هناك أحد من حولك قد فقد رباط حذائه؟" سأل مبتسماً ابتسامة عريضة.

نظرت إلى حذائي في الأسفل. رباط إحدى فردتي حذائي كان قد اختفى. يا إلهي! قلت "كيف فعلت ذلك؟ لم أرك أبداً وأنت تنحني إلى الأسفل"

"لم تر شيئاً أبداً" قال بفخر، "ولم ترني أتحرك إنشاً واحداً حتى، هل تعرف لماذا؟"

"نعم" قلت، "لأنك تملك أصابع خيالية"

"بالضبط!" صاح، "أنت انشغلت بالسرعة الجميلة، أليس كذلك؟"

استند إلى الوراء وسحب نفساً عميقاً من السيجارة ونفخ الدخان قبالة الزجاجة الأمامية

علم بأنه أدهشني بشدة بخدعتيه وجعلني سعيداً جداً.

"لا أريد أن أتأخر" قال، "كم الوقت الآن؟"

"الساعة أمامك" أخبرته

"لا أثق بساعة السيارة" قال، "كم ساعتك امثة؟"

سحبت كمي لكي أنظر إلى الساعة التي في معصمي. لم تكن موجودة. نظرت إلى الرجل كان ينظر إلي ويضحك بسخرية

"أخذتها أيضاً؟" قلت

حملها بيده، لقد كانت ساعتي في كفه

"إنها جميلة" قال. "نوعيتها جيدة، ذهب ثمانية عشر قيراطاً، سهلة المنال أيضاً، ليس من السهل أبداً إيجاد مثل هذه النوعية الجيدة"

"أفضل أن ترجعها لي، إن لم يكن عندك مانع" قلت بعصبية.

وضع الساعة بلطف على التابلو الجلدي أمامه.

"لا أريد أن أسلب منك شيئاً يا صاح" قال، "أنت صديقي، تسدي لي خدمة"

"أنا سعيد بسماعي هذا" قلت

"كل ما أقوم به هو للإجابة عن سؤالك سابقاً، أنت سألتني ما هو عملي الذي أعيش منه وأن أريك"

"ما الذي تقصده أيضاً؟"

ابتسم مجدداً وبدأ يخرج من جيب جاكيته شيئاً تلو الآخر يفحصني. رخصة سواقتي، علاقة مفاتيحي وفيها أربعة مفاتيح، دفتر ملاحظاتي، قطع نقود، رسالة من أحد الناشرين، مفكرتي، خاتم قديم من الياقوت عليه لآلئ كثيرة يخص زوجتي. كنت سآخذه إلى الجواهرجي في لندن لأن واحدة من اللآلئ قد وقعت.

"هذه قطعة قيّمة أخرى" قال، وهو يقلب الخاتم بين أصابعه. "هذا من القرن الثامن عشر إن لم أكن مخطئاً، في عهد الملك جورج الثالث"

"أنت محق" قلت مندهشاً. "أنت محق تماماً". ووضع الخاتم على التابلو الجلدي مع باقي الأغراض.

"إذاً أنت نشال؟" قلت.

"لا أحب هذه الكلمة" أجاب. "إنها كلمة قاسية وسوقية. النشالون هم أناس سوقيون رديئون يقومون بأعمال تافهة سهلة. يسرقون المال من السيدات المسنّات الضريرات"

"ماذا تسمي نفسك إذاً؟"

"أنا؟ حرفي. أنا صانع أصابع" تحدث بجدية وفخر، كما لو أنه يخبرني بأنه رئيس الجمعية الملكية للجراحين أو رئيس أساقفة غانتربري.

"لم أسمع بمثل تلك الكلمة من قبل" قلت. "هل اخترعتها؟"

"بالطبع لم أخترعها" عاد الكلام. "هذا هو الاسم الذي يُعطى لأولئك الذين يرتفعون إلى القمة في مجالهم. هل سمعت بصانعي الذهب وصانعي الفضة مثلاً؟ وهناك خبراء في الذهب والفضة وأنا خبير في أصابعي لذا أنا صانع أصابع".

"يجب أن يكون عملاً ممتعاً"

"إنه عمل مذهل" أجاب. "إنه محبب"

"وهذا ما يجعلك تذهب إلى السباقات؟"

"اجتماعات السباقات هي اجتماعات سهلة" قال.

"عليك فقط أن تقف بين الجموع، تراقب المحظوظين منهم وترسم حول نقودهم، وعندما ترى أن أحدهم قد جمع حزمة كبيرة من المال، تتبعه ببساطة وتساعد نفسك. لكن لا تسيء فهمي يا صاح. إنني لا آخذ أبداً المال من الخاسر، ولا من الفقراء أيضاً. لكني أذهب فقط وراء الذين يستطيعون تقديم المال، الفائزين والأغنياء"

"أنت مراع لمشاعر الآخرين" قلت. "كم مرة اعتقلوك؟"

"اعتقال" صاح بقرف. "أنا أعتقل؟ فقط النشالون هم من يعتقلون. لكن صانعي الأصابع أبداً. اسمع، أستطيع أن أخرج أسنانك الصناعية من فمك إذا أردت ذلك، ولن تستطيع أن تمسك بي!"

"لا أريد أسناناً صناعية" قلت.

"أعرف أنك لن تفعل" أجاب. "على أية حال كنت قد احتفظت بها مدة زمن طويل". كنت أحدق في أصابعه النحيفة الطويلة، التي كانت قادرة على عمل أي شيء.

قعدنا فترة طويلة من الزمن دون أن نتكلم بشيء.

"ذلك الشرطي كان سيقوم بتفتيشك بشكل كامل" قلت. "ألم يخيفك هذا قليلاً؟"

"لا أحد يستطيع تفتيشي" قال.

"طبعاً يستطيعون. لقد أخذ اسمك وعنوانك ودوّنهما بحذر على دفتره الأسود"

ابتسم لي الرجل ابتسامة صغيرة خرقاء غير مبالية. "آه" قال. "إنه كذلك لكن أراهن بأنه لم يدوّن كل المعلومات على مفكرته جيداً. لم أعرف شرطياً أبداً حتى الآن بمفكرة متواضعة بعضهم لا يتذكرون أسماءهم حتى"

"ماذا يفعلون بتلك المعلومات؟" سألت. "تكون في مفكرته، أليس كذلك؟"

"نعم يا صاح لكن المشكلة هي أنه أضاع مفكرته. أضاع مفكرتيه! إحداهما تتضمن اسمي والأخرى تتضمن اسمك"

كان يحمل المفكرتين بين أصابع يده اليمنى الرفيعة. "أخذتهما من جيوب رجل الشرطة" "أسهل عمل أقوم به" أعلن بفخر.

كنت على وشك أن أصطدم بشاحنة حليب لشدة دهشتي.

"لا يملك الشرطي شيئاً ضدنا الآن" قال.

"أنت متألق"

"أعتقد أنه من الأفضل لك أن تخرج من ذلك الطريق إن كان هذا ممكناً" قال.

"من الأفضل لنا أن نعدّ موقد نار ونحرق دفتري المفكرات."

"أنت رجل خيالي"

"شكراً لك يا صاح" قال. "من اللطيف دائماً أن يكون المرء مقدراً"

□□

□ أيمن الحسن *

"عادةً نرى العالم من ثقب صغير

حتى نعشق

فإذا نحن هذا الثقب

والعالم هو قلبانا..."

"طالما يوجد سرٌّ فثمّة سرد"

مضت سنوات عمره تتدحرج كالرمل من بين أصابعه مِلأً لقدمه "تحيّنتُ الفرصة، مرمرت قلبي كعكاته عبر الهمس، ثمّ تقيمت، و تيته على شوق حرق متلهف لابتسامته الرائعة، وحديثه العذب"

- كلما حاولت الابتعاد عنك وجدت نفسي سجين هواك

تردُّ عليه "لا تقف بوجه حبّك مكتوف اليدين أنت لا تأتي لهذي الحياة مرتين"

ثمّ راحت ترقبه طوال الوقت مستمرة تستحضره روحه فطور الصباح، ومستمرة المساء، لا ترافقه الى باب البيت لتطبع على خدّه قبلة الوداع، فيمضي إلى أتون عمله المضني تحت مظلّة الحب

- كان لحضوره على طريقي مفعول الحلم. الأحلام ليست ما يأتينا خلال النوم بل ما نعيشه فعلاً

أردف هو مجدداً "إنّني أعيش حلمي واقعاً معها. ما أعظم سعادتي وجدت حبيبتي"

فأسأل بدوري

- ماذا لو أحبّت المرأة رجلاً، بمجيئه تتغيّر الأقدار؟

---

* قاص من سورية

جاءت إلى الحياة لتحمل مهمة ثقيلة بأن تكون سيّدة مستقبلها، لكي تغيّر ماضيها الحزين هذا من بعد موجع، تمرّن الحبّ حيث هل تقدّمه لحبيبها. لكنّ أحزانٌ قديمة تتجدّد "**هل هو قدري كلّما أحببت شيئاً مات؟**"

تساورني: "قابلت عجوزاً، تبحّر في وجهي مليّاً ثمّ قال:

- تشقين في عمرك كثيراً لقمتك مغمّسة بالتعب

سألته وقلبي في حلقي: وماذا عن الحبّ؟

مسك كفّي اليسرى بقوة ومرّر سبّابته على خطوطها المتقطّعة ثمّ تأمّل عينيّ طويلاً وهو يهزّ رأسه في صمت، فشهقت: "ماذا ترى يا عمّ؟"

- المكتوب ما منه مهروب يا ابنتي!

*

بيوتات دمشق بوجهها الممسوح تصحو على عتبات قاسيون متطلّعة نحو سماء تكلّلها الغيوم لدرجة أنّك وأنت على سفوح ذلك القاسيون تعرف بيدك المطر من ثدي السماء.

عاشقة تترقب ابن الجيران، يفتح نافذته، فتلوّح له بوردة حمراء. تهزّ أمٌّ سرير طفلها لكي ينام، طقس شتوي ساحر إذ تتمدد معشوقتي وسط فراشها في قيلولة ممتدة حتى يصدح مؤذن الجامع داعياً لصلاة العصر

أسرار على الطريق، قرب بشرة قيص البوح كأنّه فحّ يمسه الشجن: "**يا أنت كلّ يوم تدحرج صخرة حبّك أعلى فأعلى. حتّى إذا ما أوشكت على الوصول تدحرجت إلى الأسفل. فعدتَ من جديد**".

لم أنتبه لانصرافهم. لا أدري هل خرج كلّ منهم وحده؟ أم خرجوا معاً؟ لهم نسي كتبت قصتهم بحبر أزرق صافٍ، ككلمة دمشق أيام الربيع، وسأضيفها إلى مدوّنة العشق التي أزمع صياغتها. سأسترجع قصتي مع معشوقتي جرح تحدثت عليه دلسيس بيد أنّه لم يندمل بعد وردة تميق بالحبّ كلما كبست جرس بابها فتحته وقلبي بين يديها، عانقتني في مصرع داهن "**أحبّك جرحاً مفتوحاً على المدى. وأعرف أنّ قصتي معك ستكون وشماً على جبيني مدى العمر**"...

أشعلت النار في دمي وأنا دائم النظر إلى خطوتها بميزان الذهب معها كلّ مشرق روحي، نقصت العبر عن وقتي عندما رأيتها نهض قلبي فتلحفتُ دلع الأشى وتسربلني الوجل

نعم أنت كقلبٍ رقيق، أكاد أقول أنني شغف مع ذلك تظهرين بسته صرحه، تحرسني قلوب من الصدق عيون من الوجد و رواحه من النرجل المقيم كأنّك يد المولى ابتعثتك من ملكوته تشرق الشمس في نواحك مع كلّ لقاء

و حدس داخلي، كأنّه البطء بين يديها: "**قولي أحبّك. هكذا أسير كما تشتهين**"

"**عاشقان.. وحلم واحد**"

إن حبستوني وقطعوا لساني عن قول حبك فقلبي أجنحة تطير به إليك وأقول حبك دون كلام.

- لا تضحكي عليّ لم أجبرك على الحب، فلماذا تجرجريني خلفك؟

بأنهم كتب جميلة هكذا أصبح في التيه بعد عدت تنقل نظرها بين الجميع مقررة أن تتفرغ للعمل في قطعة أرض، ستسبغها خضرة وريحان ذلك أنّ العرق الأخضر يحلّ البركة في المكان المزروع فيه، وهو ما زال يبحث عن مكان تحت الشمس

لعينيك شكل خارطة الوطن

مداه امتداد يديك

خضرته سهول عينيك.

لقد علّقت حبه مدى على مرفأ قلبها، **حلم صبيةٍ برجل يتذكرها كلّ صباح بوردة جورية. يمضي سرّ حياتها في أمل مشروع بفستان عرس، لترمي باقة وردها صوب صويحباتها العذارى مترنّمة بالحب، يتنزّل على قلبها طبقاً من هناءة وحبور.**

ها هي تمضي إليه كلما اجتاحها الحنين، تدخله شغف روحها دون استئذان

- عرفت كيف يجذبني إليه منذ صغري عشق فلسطين وقد ارتسم في خيالي فدائياً من هناك، فسميته كنعان.

ثمّ أرتني رسائلهما المتبادلة

- الطريق إلى قلبك محفوف بالنبل، فطيّري خصلات شعرك إلى مقام القصيدة.

- أحتاج عينيك كي يبصر طريقي

- انتظر هاتفك الصباحي لتهدأ عواصف قلبي الهائجة

استرجع سيرورة علاقتي بها، إذ بدأنا نتواصل في حوارات شتى منذ كانت تمدّ رسائلها الجامعية عن شعراء فتنهم الحبّ، والآن تحدثني عن مسيرة يومها. غداً ستيقظ باكراً ملأ رئتيّ بالهواء الطلق، ثمّ شغّل المذياع على فيروز، حسناً أنه لا بدّ لي من منشّط صباحي، كي ابدأ يوم عمل جديداً، وإلا أحبطت وسط ما نعيشه من عنف وقتل مجانيّ

بغتة تسألني دهشة عن سرّ تغيّره المفاجئ

- هل ثمّة امرأة، تمددت على سريره فسمته مضي السهر، وليالي العمل المضني حتى الصباح؟

أقول لها: الله أعلم يا سهير

ترتعش شفتاها، بل يداي بقلق

أسماء لهم عذرتها، ككنعان المحكوم بالصراع لإثبات وجوده، ذاكرة يمرّش عليها العذاب، وهي باقية، هكذا سمّتها تيمّناً بتلك الشبيهة، على شطّ فلسطين المحتلة انتظاراً لتحرير قريب

ما أروع أن تعيش في وطنك آمناً!

اطمأنت إلى رواية عمرها سبع سنوات من الحب السري. من حسب كل من تقدم لخطبتها. كيف تقبل وقلبها مرهون عنده؟ وأيّ رجل يرضى الاقتران بامرأة تنتظر رجلاً آخر؟

راح كمن يدخن بشراهة كعادته عينه شاردتين وسحب سحب كثيفة من حوله، وقد تهدّل شروده الكثيف حدث بنظراته حائمة. لم تستطع فهم مغزاها، فتساءلت داخلها "هل هو حبٌّ جديد؟"

أكتب لي

ـ إنّ همّ قصيدة المرأة العور بقلب رجل تحبّه وفي هذا فلتتنفس المتنفست

تستيقظ على هاتفها النقّال يرنّ كي تصبّح عليه ولا تنم قبل أن تطمئن على أحواله

بعد أن ينهي مكالمته يبقى على صوته في داخلها، كأنّه لم يزل يهاتفها، فإن لم ترَ اسمه على مسجّله الانترنت ليلاً شعرت أنّ الدنيا دخلت في سقيع الموت لأنّه يسكن مملكته سحرية

ـ إنّها المدينة وعلينا أن نعيش ونحلم مونّعين حب الدعة فليس أمامنا إلا الغيوم وسط ظلمة هذه الأيام العصيبة.

تتنهد في حسرة

ـ الآن عرفت معنى قول جدّتي، وهي ترفع يديها إلى السماء "اللهم آمنّا في أوطاننا"

يقترب مني، ليهمس في أذني، فلا تسمعه

ـ أهكذا نظلُّ نحبُّ بلا جدوى؟

أسمعه أذهب بها إلى كافتيريا الموعد الجميل، المس شعرها بلطف ثمّ أقرأ لها شعراً، وأنت تنظر في عينيها، كأنّك تلتهم قطعة حلوى"

بغتة تفاجئني بسؤال الخنجر

ـ لماذا يحون العشق؟

"تتعلم العشق.. والأثر الخنجر في الصدر"

طلع الصباح

رهت الدنيا بالنور

ونم تهتفني "صباحك حبق

ما ولت في العتمة إذاً يا نهاري المكسور

مثل الغداة فيح مروّعٌ تحت الياسمينة بتنظرها حشية عيون على الحيّ المتلصصة، وألسنتهم الشاطمة كالسكاكين. أقطف لي ترجمة، طارت عهد فراشة مرتبكة

– نعم لديك كاريزما، تجذب الرجال، لا أشكّ بذكائك، لكن أخاف طيبتك المتناهية

وأهجس داخلي: "عذّبها كثيرون. وبقيت وحيدة تجسّر الودّ بينها. وبين الحياة: رجال كالماء المالح كلّما شربت منه ازدادت عطشاً"

تهمس لي: تحدثني عيناك التي تعود دفقة حلم "شهي"

أردُّ عليها: بـ زرقة اليمامة حلمي يستحق العناء

وأردف "طالما هناك عشاق لن يفنى العالم"

تتصاعد من حلقها آهة جذلى، وهي تعدني

" سنواجه أخطائنا، ويشهد غدنا على [illegible] صب"

من [illegible] يعلن عشقهم [illegible] عن مخرج. و [illegible] القصص سرد بضمير المتكلم سطوراً محصنة بالأمل والألم لاتنأ وراء صاحبة الجرح

- قلبي ينبض مشاعري تقودني إليك

امرأة تقاسمت معها خبز الوجد في تماس مباشر [illegible] في حبّها وهي تسمع بخيلاء "حسن" أنني مرفوض فأبتعد، تقرّبني منها، إذ تزورني بلا موعد

- الحمد لله على سلامتك، متى خرجت من المشفى؟

- أيُّ مشفى؟

- سمعت أنك طريح فراش الحب!

ثمّ تضحك في دلع وهي تقدّم لي وردة حمراء معطّرة بريح الأقحوان

عندما زرته وجدته كالعادة مستوحشاً، يكتب أمنياته عن الوطن

يتها صبح للنهوض

فتمزّق الروح عباءتها السوداء

تثلج السماء سلاماً أخضر على بلادي

لقد جعلت [illegible] كثيره [illegible] عن الجنون وحماقة العشق، ملذاتهم الصغيرة، وخيباتهم الكبيرة في الحب، فلم [illegible] الحديث عن [illegible] مظلومات **"لقد تجاوزه الزمن، وجاء الوقت للتحدث عن رجال مظلومين"**

تنظر إلي نظرة استعلاء

- عبثاً ترجل قلبك، فكل غيرك أشطر

[illegible] اللاعمة تحسّسه كقطع لؤلؤ طري "سيدتي [illegible] استشفت شدا [illegible] [illegible] عبير فكمنت جدلى حتى سحت في عمقك عقدة [illegible] وهتك الروح العتيد، فاندفعت انتماءً لأنوثتك الجريحة من كلّ الرجال"

"واشتعل الحبُّ بينهما"

لكلامه لذة الصوت الشجي في [illegible]، [illegible] تلذذ العمر بصورته البهية، و[illegible] الشمّ برائحته العطرة على الدوام، [illegible] اللثم عن قصّته معه [illegible] حريته لم تعد الأحبة [illegible] إصبعها كي لا

يقول بأنّه تعبٌ، لذا تشعل الروح بحبّه. تتمشّى على الحيد في حلم. وانكسارات شتى. تبلع ريقها بصعوبة. "حتى تحمست لعلاقتي. أمي رحبت به، وإخوتي هللوا مرحبين"

ثمّ يسرّ لي: "**صرت معه طوال الوقت.. وهو يمضي بعيداً.. إلى حيث لا يُرى**"

يتقطّع قلبها بشكواه من ضيق الوقت. وتمطُّر الحال. "حياة مليئة بالأشواك يا يافا"

تتحضّر ملامح النشوة على وجهها. يدهمها إحساس غامض أنه يتهرّب منها. تدنى بمصرف تصطدم بصخور كأداء: أهله، زوجته، والعمل..

تعبق حكمةُ الانتظار الطويل. وهي تتأمل ما يتغير لكنّه قرر في الآونة الأخيرة الاحتيال بالصمت. فتسأل نفسها في لوعة: **هل الفراق وجه الحبّ الآخر؟**

عندما يبقى المحبوب على حاله، لا أمل في تحوّله. "تدير ظهرك فتحك" وقد يعتزل الناس حتى النهاية

".. وللحزن خرائط الغياب"

لا أحبُّ أن أصغر بعيني طفلاً، وأن مجرد عشق عابر، حملني أنوء في مسرب العمر، فلا تحيل نفسي لموت بعيد عنه. حطّ حرفه القلب فتلعثمت، يحلّ التقويم. يسدّ أفق، وتخطو الريح إلى أفق جديد، تتغطى ذكرياتنا في النسيان، إن بعيني الحبُّ سرابٌ فتهدرني

- بعدي ستموت حروفك. ولن تكون مصيبته كما هي الآن وأنا معك.

فجأة ستشرف مستقبلها لحظة الهم حادق فحمل مرتعداً. **عاجزة أن تحبَّ غير نفسها يا ناس!**

على كره منها، تمشي إلى القمم، بحثاً عن حلم، خطواتها ثقيلة كالجبال، نظرها مشدود إلى الوراء، تسترجع كلماته الجارحة

- يافا لن نكون لبعضنا يوماً!

تنساح دمعتان من عينيها الذابلتين

هي غربة أخرى

هربت في عنق الزجاجة

تتكرس عيدها

وتبكي فوق رأسي غيمة ذابلة

داخل غرفة تقبع أعلى جبل قاسيون، تجلس مواجهةً في مكتبي. ثمة ملصق سرقية وحزمة قمح على الجدار فوقها. بينما أشعة الشمس تتسلل عبر الغيوم متهالكة على شكل بقع صغيرة كسولة

تحدث إليّ طويلاً، ثمّ تحدثنا في عصبية، قبل أن يفترق كلٌّ في طريق. حسبما خبرني الحيران.

بحث عن دمعة، دمعة استعصى

في فمه سؤال مرّ، دموع حرقة في عينيه..

أرخى، في الآونة الأخيرة ذقنه وأقسم لا يحلقها، مستغرقاً في إصراقته المعتادة

نظر إلي على شاهد كوفيته المرقّطة بعلم فلسطين تلوح في الهواء من خلال دفاته.

لم يستطع محو صورته من ذهنها.

ما فتئت تعمّد قلبها باسمه كلما سمعت فيروز تغني "أنا لحبيبي وحبيبي لي".. مصرّة في سريرتها "يحبّني، لكنّه جبان أمام أهله وزوجته".

دغدغت وشرد عشبي المتني: كلٌّ منّا يشيد بيتاً داخله، يخبئ فيه ما لا يحبُّ أن يكتشفه الآخر. فكيف يتأتى لنا الوصول إلى حلمنا الجميل، وما تصده الكتابة، وهي مثله حجب ومتاهة؟

مشيت متأبطاً جرحي أنشر غسيل الذاكرة على حبل خيبتي المتوالية

من وحشتي أبحث عنك

ترويني لهفتي للعشب

فيشدّ كلٌّ منّا يا أنت أنا...

على قيد الموت

□ نهلة يوسف *

حتبت خلف شجرة دامية قطوفها يلود جذعها كف ب سالحنف لمتد وراء بيتنا ويبعثر عصمه فوق حجارة الهرمه محتج برقصه وراء الشمس لكن ارتعشت حينها (الأغصان) على وقع عبوبة جسدي على الغصن الأعلى فيها. ظهرت لي مدى حوفي الذي يتدلى ممداه مع لهاثي كلما لثمت الريح درعها وترهقت بصمتها في صبقت متدوته السمعة لا يمحو أثرها لا العيث القريب والبيت يدير ظهره لكل هذا، عبر عنى بمتقع وحهي اثر ذاك سبيطة لقدمي تهوى معها ككل من ساجدة، فسوء العلالع بت مفهومة وكيف نحوا!!! وقبضة ابي الحديدية تتربص بي ملقيا بتبعات بوثتي على كاهلي، حيث لم ع حتى الآن الجرم الذي اقترفه هو ولطعت ثوبي أو حال عقوبته.

أوصى بي بالصلاة ما دمت على قيد الحياة وبالصدق عربي، وقال لي وأنا درج في مرابع الطفولة ـ الصدق قرب النجاة الوحيد الذي لن تسمي تجديبه وها هذا صدقه الثوب و حبره اسي عاشقه حتى المطر رحلا يصفيه رحه وحكمه قله حتى الآن ويصلب البرد في أصلعي تركه نقيا للطيور المحومة في سمائه، مقتنه على مرفقه حبرته كل ذلك بلجحه أنثى، ودمعة م جلست تحت خلف بموتي لبكر كتيجة حتمية لاعترافي، قلت له بكبرياء الصدق الذي غرسه في عقلي الجيني حمه ب ني وتتلعلى كل صهره وراء بيتنا تحت الشجرة عندما تتدلك إعدمة من بعد الغداء ويسمعني الكثير مما قرب وسمعت، والأحمل من كل ما حست. يعمر صمعي واشعر، اشعر بكل ما شعرت به أمي حينما كنت نصمها بين سنابل القمح الصفراء، هناك في نيدرت المجرور بينهم. هكذا أخبرتموه يمرح في إحدى ليالي السمر وكم حلقتم صرت ن وكنت الثمرة الأولى لذلك وبويخ حملا قصصت جوفكم من الأعين المتربصة بحبكم لكن أبي كان صمّ حين قلت كل هذا فلم يمره اهتمام ولم يرد قطف حتى ترينه بل حسنه مني لا وهو ينهال على ظهري بالعصا ذاتها التي شبعها صرب بها والدها عندما علم بلقائها بي، لذلك حاولت بر

* قاصة من سورية

قسوته التي حرمتني من صراوة جلدي. جلدي الذي رفض لمسه حين ولادتي، واسود وجهه وهي ترجوه أن يذكر اسم الله في أذني.

اعتزل حديقتي التي عمل على هداب حبيبي ذات لقاء، ورمى بحشيشها في البحر الذي تشعب متكسراً معرباً عن علقمية طعمها. وقلم صغري فطلب رائحة تعيدني على رائحة البر وهي تلتهم كتبي ودفتري. وكان من جملة ما التهمت صورته. ولمست بوأ مقدار رحمة ربي بي أن ذكر أن من سمى ما علمني إياه أبي الصبر. وهذا ما اقتديت به بعد ما تحملت عذابه ونظراته، ووحشة عاطفته التي افتقدتها وأمي، إذ اعتبرها الشريك الأول في جرمي.

وكان قراري بالهرب مراً وفشلاً عقب يوم ليلة بين رجل البقرة والحمار وضجيج الدجاجات المتسببة عن الضيف الثقيل الخاطف المخيف لهم. فلم يشركهم طعامهم، ولا شرابهم، ولا حتى غائطهم وبولهم واحتفظ بهم في ثيابه.

أخبرتني أمي صباحاً عن عزمه على تركي هناك. ودموع الليل عشب نور جبانها. وهمست في أذني أنه ذاهب لتمضية بعض الوقت عند صديقه الأوحد تقريباً، والذي ينصب خيمة قبالة الشاطئ يبيع فيها القهوة والشاي لأناس يقفون ساعات أمام البحر في سبيل مصطلح للهموم، وتطلعه رغم أنه يهين وقته لكن أريد شرح سبب قولي مصطلح. أذكر يوماً وكنت بصراحة جيدة في بدايات تعلمي في رحم الحب. ذهبت إلى الشاطئ برفقة ضيف عزيز على قلب والدي منذ أيام الخدمة العسكرية. ولم يره حتى ذلك اليوم. فبدأ يرددان حوادث حفظاها عن ظهر قلب، وشارات معه احتفظت بها ذاكرتهما التي تعكس هرمها أيضاً على رأسيهما. والضحك عمل بكل واحد منهما عن الآخر. فاستبدت مكانة قصيبة وعدت تلاوة بحواء في صدري لكني فشلت. واستجمعت قواي مثل ما أسمع عن عشق وبعد تحدثني صديقتي ولعلي أيضاً فشلت. فلم أسمع للبحر صوتاً، ولم يسمع صوتي فجاءه صمت في التعبير المرتحل عن مشاعر متطفلة. وحلت موسيقى تهدير تستمد في محاولة رمقها لمثل ملون التكرار تتصعب السهر على ضوء القمر فتتلع الشريط في المسجلة صوت فريد، وأم كلثوم يبيع. عمق في نوم عميق أشبه بسبات أهل الكهف.

وعلى أثر هذه المحاولات أن أشكل طريقته في الشعب لا تشبه أسلوب أحد، وبها جاءت خصوصية قصتي.

خرج والدي. علمت هذا من حشرجته التي أطلقها وهو يحذر عتبة المنزل متوعداً بالعقوبة الشديدة بكل من يسعفني ببعض الماء والطعام، الذين حصلت عليهم خلسة من أمي ولم أتذوقهم.

فراري بالهرب ذلك الصباح لم يكن سيئاً، هذا ما أخبرتني إياه حبات العرق المتساقطة بمرارة على جبيني وجسدي لتغسل في طريقها رعبي. وتلتقي فور ارتطامها بالأرض بدموع والدتي وحوتي الصامتة والمشوهة.

يدي مربوطتان خلف ظهري بإحكام وأمي خرجت عن خوفها وولولت. وأقف على الكرسي المتأرجح كما أحلامي. الحبل المدلى من السقف متمترس بحديدة لظلمة سابت والدي عن حاجته لي وسبب وجوده، وضيع إثر سؤالي بوأ كمدني فلا أسمع الجواب. لكني الآن مع تمحص هدوء جبر في داخلي. علمته

شدّ أبي الحبل على رقبتي التي غدت صنمة لصعوده وعلته، فزداد حبي له. لكنه لم يرتجف مثلما توقعت. لم يختلج جفنه، ولم ترتبك مفاصله. شجاع كما خبرته، قوي بما يكفي بمقدار ما عمي وقع كفه ورغم ذلك وبالصدق الذي نهلته من موارده، أحبه. وأذكر (وهذا سر لم أبح به لأحد) أني حلمت به زوجاً عندما كنت في الرابعة أو الخامسة من عمري. لست متأكدة من الرقم لكن ما تأكدت منه لاحقاً هو خجلي من نفسي. واعتبرته سراً بيني وبين خطئتي البريئة طبعاً.

بعد أن وثق الحبل على رقبتي مؤملاً عدم إفلاته. حيث وحسب ما عرفت عنه لا يقبل فرصة للتوبة أو الغفران لأنه لا يمزح. وهذه بعض إحدى خطاياي البريئة فأبي لم يمزح قط. ويكره المصادفة وروائحها، ويكره التكبر ومن يستجره من فحش يبعد عن الهدى. ويكره الكذب والريبة، ويكره، لكن تصدقون لا أعلم ما الذي يحبه أبي غير إخوتي الذكور طبعاً، وغير ما يبدو لي أعلم.

رفس الكرسي بعنف وبمهارة رجل. ومع صوت تمزق ثوب أمي الذي طغى على تمزق أوردتي، أبهلت على نفسي اللوم على إخلاصه وتقديسه في عدم ذكر اسمه. أفقت بعدها بساعات على ضجيج المستشفى ويد الطبيب تمسح وجهي محاولاً إيقاظي بحذر علم أني فقدته، وبدأ سيلاً من التشريحات والنصائح لمن أكره ملتقيه. وهو يتفقد جرح حفره الحبل في رقبتي التي تتقطع أوصال حنجرتها مع العقدة التي لم ينجح أبي بإحكامها كحالتي تملي حبيبه

الآن علمت كيف يقتل. كتب له عمراً جديداً، أو أنه نسيه أرواح، ويعلم الله كيف ستزهق على حبل، حرق، أو بسكين، أو من على جرف صخري عال.

بعدما تماثلت للشفاء نفى لسمعي أن الرجل الحكيم الذي هدرت دمي فداء لقدميه تزوج، كي يعفي نفسه من سوء السمعة بعد انبثاث الخبر في القرية وتلقف الأفواه الحادثة لتحرّاب له، وصوتي فقدته أبداً...

جميل أن يعيش الإنسان بكرامة لن يضطر للصدق أو للعشق، وبعد تلك الحادثة وأن أسمع دوي الصمت ورهبة الليل وعطلته وبت أسهر على عدم تعستي فليس للمستحيل وجود في غرفتي ولا حنجرة، فمشاعري اضمحلت وقتلت كل شيء يشكو أو يتململ ودفنت في التراب رأسي

مسرورة وأنا أشهد نظرات الرعب والانتصار في عيني والدي. ويتمتع هو بتحولي وهربي المبكر في الغرفة التي عدها من قضبان الحديد، لكن كفرح غير مسبوق من أنوثة سمح لي بالتنفس خمس دقائق كل يوم أو جلس حلاكي على ذات الشجرة وتدلى قدمي حرى

حوار مع .. الدكتور محمود السيد

□ رياض طبرة *

الموقف الأدبي تلتقي قامة أدبية متجذرة في المعرفة محمود السيد موسوعة معرفية في التربية والثقافة والأدب.

لا أدري كم بمقدور "المحرر" أن يحيط بعالم محاوره كي ينجز مهمته في الإفادة والإمتاع، لكنها ضرورة لا بدّ منها كي يستوي الحوار، إلا أن محاولتي للإحاطة أخفقت فأنا أمام موسوعة معرفية في التربية والثقافة والأدب والتمكين للغة العربية...

ما زال طلابه في مدارس شتى يذكرونه بكثير من المحبة قبل الكثير الكثير من التقدير، أما أنتم الذين عرفتموه وزيراً للتربية وللثقافة من بعد، وتعرفونه اليوم دائماً لرئيس مجمع اللغة العربية ورئيساً للجنة التمكين للغة العربية فالأمر متروك لكم...

كان عليّ أن أتهيب اللقاء لكن محبتي لهذا الرجل الكبير دفعتني لكسر ما هو مألوف من ضرورة الإعداد للحوار كي يأتي مفيداً وعلى قدر المسؤولية فأنا أمام قامة متجذرة في المعرفة كالشجرة التي ورد ذكرها في القرآن الكريم...

مع أن أسئلة كثيرة تتزاحم ولا تعرف كيف ترتب نفسها إلا أن السؤال الأول كان.

□ لماذا أحبك طلابك؟ وهل ما زلت تشعر بهذه المحبة؟ وماذا قدمت لهم؟

□□ أرى أن مهنة التعليم من أسمى المهن وأشرفها، ولقد عبر أمير الشعراء أحمد شوقي عن نبل هذه المهنة وجلالها في قوله

لرأيتَ أشرفَ أو أجلَّ من الذي

يبني وينشئ أنفساً وعقولاً

ولا يمكن أن يتم بناء الإنسان بسهولة، إذ من السهولة تشييد الجسور والمصانع وإقامة المنشآت، ولكن من الصعوبة بمكان بناء

* رياض طبرة - إعلامي، قاص من سورية

الإنسان بناءً متوازناً ومتكاملاً ومتطوراً على جميع الوجوه جسمياً ونفسياً وعقلياً وعاطفياً واجتماعياً وقومياً وإنسانياً ومجتمعياً، حتى يكون عاملاً فعالاً في صرح مجتمعه وتقدمه وارتقائه.

ولا يمكن أن يتم البناء بصورة سليمة إلا إذا كان المعلم مخلصاً في عمله وصادقاً في أدائه، ومؤمناً برسالته، ومثلاً أعلى أمام ناشئة ما دام يتعامل مع أشرف ما في الإنسان عقله وضميره، فلا بد أن يكون قدوة صالحة لأنه لا يعلّم بمادته فقط، وإنما بشخصيته وطريقته وأسلوبه وسلوكه وما يضربه لنا من قدوة حسنة ومثل أعلى.

والواقع لقد مارست التدريس في المرحلتين الثانوية والجامعية، وفي هاتين المرحلتين وجدت أن رأسمالي في عملي كان محبة طلابي، وكان هذا الرصيد من المحبة يدفعني إلى التفاني في أداء عملي. ولقد لمست ذلك الحب في مسيرة حياتي العملية فما من طالب درّسته وقابلته بعد سنوات إلا ويهرع إلى التحية وإبداء كل تقدير واحترام. ويحضر لي بعض المواقف التي حدثت معه إبان تدريسي له ولزملائه.

ولقد سألني مدير التربية باللاذقية الأستاذ شريف صالح الفضل عام 1968 من القرن الماضي: ماذا تفعل لطلابك حتى يحبوك هذا الحب الكبير؟ فلقد كنت أسأل المتقدمين إلى الصف الخاص في دور المعلمين، يقول مدير التربية: أيّ مدرس أثّر في نفسك في المرحلة الثانوية أكثر من غيره؟ وكان جواب معظم الطلبة الأستاذ محمود السيد؟

وما أزال أتذكر أنني سافرت والصديق الأستاذ الدكتور فخر الدين القلا لحضور ندوة في الشارقة بدولة الإمارات العربية المتحدة عن تعليم اللغة العربية في المختبرات اللغوية عام 1983 ممثلين لجامعة دمشق، وفي مطار دمشق سلّم عليّ أحدهم بحرارة وبكل تقدير واحترام، وقدّم نفسه على أنه مسؤول عن اتصال المطار، وأنه أحد طلابي في دبلوم التأهيل التربوي بجامعة دمشق، وأبدى استعداده لتقديم أي خدمة أو مساعدة، وأنه سيكون مسروراً جداً إذا قام بذلك وشكرته على مسعاه، ولكنه ظل مرافقاً لنا حتى دخلنا إلى صالة الدخول إلى الطائرة.

وعندما كنا على متن الطائرة سلّم عليّ أحد المضيفين سلاماً حاراً أيضاً، وقدّم نفسه على أنه أحد طلابي في الشهادة الثانوية، ولا يمكنني أن أصف الرعاية التي أحاطني بها وزميلي الدكتور القلا في أثناء تلك الرحلة.

وعندما وصلنا إلى الشارقة، وعقدت الندوة أعمالها بحضور ممثلين عن الجامعات العربية، وإذا ممثل جامعة الكويت في تلك الندوة يتجه نحوي باشاً ومسلماً، وإذا هو أحد طلابي في جامعة الكويت، وأخذ يذكرني بتلك الأيام التي كنت فيها مدرساً له ومشرفاً عليه في التربية العملية في الجامعة قائلاً: لا يمكن أن أنساك يا أستاذ، وستظل كلماتك محفورة في عقولنا، ومعاملتك الأبوية الحانية أنموذجاً لنا في عملنا التربوي.

ولقد علّق الصديق الدكتور القلا على تلك الرحلة قائلاً: ألا ترى معي أن أكبر ثروة لأحدنا نحن المدرسين، تتمثل في محبة طلابنا والأثر الطيب الذي نتركه في نفوسهم.

والواقع أن تلك المحبة قدمت لي الكثير، إذ دفعتني إلى مزيد من العطاء، وإلى مزيد من التفاني في أداء العمل، وإلى مزيد من المعاملة الإنسانية، والارتقاء إلى سمو المهنة التي امتهنتها في حياتي انطلاقاً من أنه لا شيء كالأخلاق يؤثر في الأخلاق.

□ من هو محمود السيد الإنسان؟

□□ أرى أن الإنسان لا يستحق هذه التسمية إلا إذا كان ذا مشاعر إنسانية على أن تتجلى هذه المشاعر في السلوك والأداء، فليس قيمة الإنسان في ماله ولا في منصبه، وإنما قيمته في تعامله الإنساني مع الآخرين، ورحم الله شاعرنا العربي إذ يقول

لكنْ إنه الأشعار إنها عندي

لست شيئاً ما لم تكنْ إنسانا

لقد كانت سعادتي في المواقع التي عملت فيها تتجلى في مساعدة الآخرين، وفي إيصال كل ذي حق إلى حقه في منأى عن أي اعتبار آخر، ولكم كنت أغضب عندما أرى إنساناً مظلوماً ذا حق ويقف المرؤوس وضيق الأفق في النظرة المحدودة عن إنصافه! ولكم كنت أشعر بالمسرة و الفرح عندما أساعد ملهوفاً وأعالج مشكلته وأوصله إلى حقه!

وأقول لك بكل صراحة إن مواقفي تلك قد سببت لي بعض الإحراجات من بعض المسؤولين والأقرباء والأصدقاء عندما كانوا يطلبون طلباً ولا أعمل على تنفيذه لأن تنفيذ هذا الطلب سيكون على حساب حقوق الآخرين، وكنت أتمثل بما جاء في تراثنا: لم يترك لي الحق صاحباً! إلا أنني كنت سعيداً بموقفي ومنسجماً مع قناعتي ونفسي، ومراعياً ضميري والمصلحة العامة والكرامة الإنسانية، ولا يعد الصديق صديقاً وفياً إلا إذا قدّر الموقف ونأى عن المصلحة الشخصية.

من الذين كنت أساعدهم على تخطي مشكلاتهم ونيل حقوقهم فعليك أن يسلم علي أناس مرددين قولهم: والله لك فضل علينا، ويذكرونني بما قدمت إليهم من قبل، وفي ذلك سعادة أحس بها، ومواقف بها أعتز وأفتخر

□ العوامل التي أسهمت في صقل السيد أدبياً وتربوياً؟

□□ من العوامل التي أسهمت في تكويني الأدبي والتربوي رعاية نفر من المعلمين الأفاضل لنا في مرحلة ما قبل التعليم الجامعي وفي التعليم الجامعي أيضاً، إذ إن لمدرسينا فضلاً كبيراً في تشجيعنا وحثنا على المطالعة الحرة، وعلى التعليم الذاتي وبصورة خاصة في المرحلة الجامعية، إذ ما أزال أتذكر فضل أساتذتنا في كلية الآداب بجامعة دمشق عندما كانوا يكلفوننا إنجاز بحوث في الأدب، وكانت المكتبة الظاهرية مقصدنا، فنقوم بإنجاز هذه البحوث وتقديمها في المواعيد المحددة، ولكم كانت سعادتي كبيرة عندما كان الأستاذ المرحوم الدكتور شكري فيصل يعيد لي البحث الذي قدمته ويسطر عليه بخطه المميز عبارات التشجيع والثناء، فكان ذلك يدفعني إلى مزيد من إنجاز البحوث حتى أحظى بملاحظاته وتوجيهاته، وكان عمله التربوي الحث والمشجع أكبر دافع لي للاستمرار في البحث والمطالعة، وعندما كنت آتي إلى فحص المقابلة الشفهية كان رحمه الله يقابلني بابتسامة قائلاً: "هل سنمتحنك؟ انت لك علينا حق، فلقد أنجزت أكثر مما هو مطلوب" وكانت هذه العبارات حافزاً كبيراً لي لمتابعة الإطلاع والبحث والقراءة بكلّ شغف ومحبة

وكان لأساتذتنا في كلية التربية بجامعة دمشق بعد ذلك فضل كبير أيضاً في الدراسات العليا عندما كانوا يقدمون لنا قائمة من الكتب على أنها مصادر ومراجع للمقرر الذي سنقدم فيه الامتحان في نهاية العام الدراسي، وكانت الطريقة التي اعتمدناها في سبيل ذلك هي الطريقة التنقيبية حيث كنا ننقب ونبحث في المراجع المقررة عن بغيتنا بغية تأدية الامتحان بناء على ما اكتسبناه من المراجعة والبحث في تلك المراجع

وكان لأستاذي المشرف على رسالتي في الماجستير والدكتوراه في كلية التربية بجامعة عين شمس الدكتور محمود رشدي خاطر رحمه الله الفضل الأكبر في بنائي التربوي إذ إنه دلّني على الأسلوب العلمي في الكتابة في منأى عن التعميم والتقرير والالتزام بالحذر العلمي في إصدار الأحكام، والابتعاد عن القوالب الإنشائية والشحنات الانفعالية.

وكان لعملية التدريس دور أيضاً في صقل أدائنا من حيث تعديل أدائنا في ضوء الملاحظات التي كنا نتلقاها من الميدان، كما كان للمؤتمرات والندوات التي كنا نشارك فيها دور آخر في تعديل أدائنا من حيث تلقي الملاحظات على أوراق العمل والبحوث التي كنا نقدمها إلى تلك الندوات والمؤتمرات.

ولا يمكنني أن أنسى أن لحضوري مناقشات رسائل الماجستير والدكتوراه في الجامعات المصرية في مختلف الميادين والتخصصات، عندما كنت طالباً في الماجستير والدكتوراه دوراً إيجابياً أيضاً في تكويني، فلقد أفدت أيما إفادة من ذلك الحضور، إذ إن ملاحظات لجان المناقشات على تلك الرسائل زاد كبير للباحثين على طريق البحث العلمي للتسلح بالرؤية والرصانة والأداء السليم.

□ماذا أضافت لجنة التمكين للغة العربية لهذه اللغة المحفوظة بعامل التقديس؟

□□ الواقع أن سورية متميزة على الصعيد العربي في حفاظها على اللغة العربية الفصيحة، وذلك في اعتمادها هذه اللغة في التدريس في جميع مراحل التعليم وفي مختلف الكليات الجامعية وفي مختلف التخصصات في الوقت الذي نلاحظ أن أغلب جامعات وطننا العربي تعتمد اللغة الأجنبية في العملية التعليمية.

وإن إيمان سورية بعروبتها وتمسكها بها عبر مسيرتها دفعها إلى الحفاظ على رمز هذه العروبة متمثلاً في لغتها على أنها عنوان لشخصيتها وذاتيتها الثقافية والمقوم الرئيس لقوميتها والعامل الأساسي في بناء الأمة.

وعندما لاحظت القيادة في سورية انطلاقاً من حرصها على عروبتها وبقاء هويتها وسلامتها أن ثمة ضعفاً في الأداء اللغوي السليم بادرت إلى تشكيل لجنة لتمكين اللغة العربية، ولقد وضعت لجنة التمكين للغة العربية خطة عمل وطنية للتمكين للغة العربية والحفاظ عليها والاهتمام بإتقانها والارتقاء بها، وبذلت جهوداً كبيرة في متابعة تنفيذ هذه الخطة بعد أن شكّلت لجاناً للتمكين في بعض الوزارات المعنية (التربية، التعليم العالي، الثقافة، الإعلام، الأوقاف) وفي جميع المحافظات السورية.

وكان لهذه اللجان دور في التمكين للغة العربية تجلى في عقد دورات تدريبية للعاملين في بعض الوزارات والمحافظات لتدريبهم على استعمال اللغة العربية السليمة وأصول التراسل، كما تجلى في إلقاء محاضرات في مجال التوعية اللغوية، وفي عقد ندوات تلفزيونية وإجراء مقابلات ونشر زوايا صحفية ومقالات حول أهمية اللغة القومية في حياة الفرد والمجتمع وبناء الأمة، وتجلى بعد في وضع تسميات عربية مقابل التسميات الأجنبية على واجهات المحلات التجارية والمدنية وفي تنقية الإعلانات من العامية والتسميات الأجنبية وتشكيل لجان في المدن لمسح الشوارع والوقوف على المخالفات المرتكبة في هذا المجال وتجلى في العملية التربوية بإصدار تعميمات تلزم فيها المعلمين على استخدام العربية الفصيحة والعناية بالشارة اللغوية اللاصقة والإكثار من الأناشيد والأغاني المؤداة بالفصحى وإجراء مسابقات بين الصفوف في المدرسة الواحدة، ومن ثم بين المدارس في المنطقة الواحدة، وبينها وبين المحافظات الأخرى ثم على مستوى القطر وتخصيص جوائز للفائزين،

وتعديل لوائح التربية بحيث تتضمن مبدأ ينص على مدى اهتمام المعلمين بالنشاط اللغوية لتلاميذهم مشافهة وعلى مدى استعمالهم العربية السليمة في أثناء عملية التواصل اللغوي، ووضعت وزارة التربية بسالة لغوية للضبط اللغوي، ناقشتها لجنة مكتب ناقشها مجمع اللغة العربية ومن ثم اعتمدتها الوزارة بعد إدخال التعديلات عليها. وصدرت وزارة التعليم العالي تعميماً ينص على وجوب التزام أعضاء الهيئة التدريسية في الجامعات والمعاهد العربية الفصيحة في أثناء محاضراتهم ومناقشاتهم والحكم على رسائل الماجستير والدكتوراه. كما أصدر مجلس التعليم العالي قراراً ينص على أن تكون لغة التدريس في الجامعات الخاصة هي اللغة العربية ما عدا مقررين اثنين يدرسان في اللغة الأجنبية.

وأصدرت رئاسة مجلس الوزراء تعميما على وزارات الدولة والمؤسسات التابعة لها وعلى الشركات في القطاع الخاص وغرف الصناعة والتجارة ينص على تكليف مدقق لغوي يعمل على تنقية المراسلات والكتب الصادرة عنها من الأغلاط اللغوية.

كما عممت رئاسة مجلس الوزراء على الوزارات والمؤسسات موافاة مجمع اللغة العربية بدمشق على أنه المرجعية العليا في شؤون اللغة العربية بالكلمات الأجنبية في مجالات عملها بغية وضع البديل العربي المقابل لها.

وكان لوزارة الثقافة عبر مراكزها الثقافية ولوزارة الأوقاف عبر خطب الجمعة دور في مجال التوعية اللغوية مشافهة ودور في طباعة الكتب الرامية إلى تبيان سمات اللغة العربية والتمكين لها، كما كان لاتحاد الكتاب العرب دور كبير أيضاً عبر دورياته ولجانه ومطبوعاته في التمكين للغة العربية.

ولعت الآن في مجال حصر جميع الفعاليات والنشاط التي قامت بها لجنة التمكين للغة العربية واللجان المنبثقة عنها في الوزارات والمحافظات والاتحادات، وإنما هي غيض من فيض، وما تزال هذه اللغة في أمس الحاجة إلى بذل المزيد من الجهود للارتقاء بواقعها والحفاظ عليها سليمة على الألسنة والأقلام وإذا كنا نردد قول الله عز وجل: ﴿إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون﴾ فإن ربّ العالمين يدعونا إلى العمل في الوقت نفسه ﴿وقل اعملوا﴾، ولسنا في أمس الحاجة إلى أن نعمل على حمايتها لأنها وطننا الروحي، وكما للوطن حدود ندافع عنه، فكذلك للغة حدود ينبغي أن نحافظ عليها، وندافع عنها.

□ لماذا نخشى على اللغة؟ وعما وممن نخشى عليها؟ أما تجاوزت قروناً من غياب العرب عن ساحة الفعل الإرادي؟

لذلك إننا نخشى على اللغة مما يحيط بها من تحديات وما تواجهه من محاولات تريد النيل منها ما دامت المقوم الأساسي لهذه الأمة، ورحم الله أستاذنا الدكتور عبد الكريم اليافي عندما يقول:

لم يبق شيء بأيدينا سوى لغة نصونها بسواد القلب والهدب إنا نخشى عليها من عقوق نفر من سنتهم عن الوفاء لها والبرّ بها، وقد قال أحد المستشرقين: ما رأيت لغة في العالم أغنى من اللغة العربية، وما رأيت لغة في العالم مظلومة من بنيها أكثر من اللغة العربية.

وهذا واقع ويا للأسف، فلقد حاول الاستعمار الذي ابتليت به أمتنا العربية أن يبعد لغتنا العربية عن الاستعمال في الحياة، وأن يفرض لغته مكانها، وباءت محاولاته بالإخفاق، ولكننا نحن العرب وبأيدينا نبعد لغتنا عن التعريب في أغلب جامعات وطننا العربي

الحكومية الرسمية والخاصة معاً لتفسح المجال للغة الأجنبية. فكأننا نفقد ما أراد الاستعمار تنفيذه من قبل وأخفق فيه حين نجح بأيدي نفر من أبناء الأمة العربية في تحقيق هدفه.

ولقد ابتليت نحن العرب بعقدتي التصاغر والتكبر، التصاغر تجاه كل ما هو أجنبي والتكبر على كل ما هو عربي. ولا يفهمنّ من قولي هذا أنني ضد تعلم اللغة الأجنبية. فأنا أدعو إلى إتقان اللغة الأجنبية وإلى أن يقبل أبناؤنا على تعلمها والتمكن منها، على أن يكون ذلك إلى جانب إتقان لغتهم الأم "العربية الفصحى". وعلى ألا يكون التدريس باللغة الأجنبية في معاهدنا وجامعاتنا على حساب لغتنا الأم. فجميل جداً أن يتقن أبناؤنا اللغتين معاً، لغتهم الأم واللغة الأجنبية.

وإننا نخشى على لغتنا العربية من سيرورة العامية وانتشارها وبخاصة في العملية التعليمية التعلمية في مدارسنا ومعاهدنا وجامعاتنا وإعلامنا في الوقت الذي نرى فيه انحسار العربية الفصيحة من هذه المواقع لمصلحة العامية والأجنبية. وإننا نخشى على لغتنا العربية من محاولات أعداء الأمة تهميشها وإبعادها والسعي إلى إزاحتها من بين اللغات الست المعتمدة في الأمم المتحدة ومنظماتها، والسعي إلى دعم العامية واللهجات المحلية لأنها عامل تفريق بين أبناء الأمة في حين أن الفصيحة عامل توحيد، ومن محاولات وصم لغتنا العربية بالصعوبة وبعدم مواكبة روح العصر.. إلخ

وإننا نخشى على لغتنا العربية من ضآلة ما يترجم إلى العربية وما ينقل من العربية إلى اللغات العالمية، كما نشكو من ضآلة ما هو موجود بالعربية الفصيحة على مواقع الشابكة (الانترنت).

إننا نخشى على لغتنا العربية لأننا كنا سابقاً نخجل إذا ما ارتكب أحدنا خطأً في لغته أما الآن فإن الحياء لم يعد له وجود في حياة أغلبنا، فيرتكب الخطأ وهو يبتسم، ولا يرف له جفن، وكان جميع المدرسين من قبل يتكلمون العربية الفصيحة ويشرحون دروسهم بها، ولكننا في واقعنا الحالي نلاحظ أن أغلب المدرسين يشرحون دروسهم بالعامية حتى إن الداء وصل إلى مدرسي العربية، كما وصل إلى مناقشات رسائل الماجستير والدكتوراه؛ وذلك كله يتم دون أي شعور بالخجل وفي منأى عن أي حياء ولله در شاعرنا المبدع أبي تمام إذ يقول:

يعيش المرء ما استحيا بخير

ويبقى العودُ ما بقي اللحاءُ

فلا والله ما في العيش خيرٌ

ولا الدنيا إذا ذهب الحياءُ

□ ما زالت التربية في بلدنا تحت التجريب، كيف ينظر السيد لعملية التجريب المتواصلة في التربية؟ يذهب وزير ويحل آخر، وما علينا إلا الوقوف على عتبة تجربة جديدة؟

لقد انطلقت في الإجابة عن سؤالك من قول أبي حيان التوحيدي "إن صرح العلم لا يعلو إلا باطلاع الأواخر على علم الأوائل، وإدراكهم ما فاتهم منه". ورأى أن البناء التربوي يتطلب تعزيز الأمور الإيجابية التي تمت من قبل، وتلافي الأمور السلبية، فيضيف الوزير الجديد لبنة إلى ذلك البناء لم تكن قد وضعت من قبل وعندما كنت وزيراً للتربية وجدت أننا في أمس الحاجة إلى تطبيق التعليم الأساسي الذي دعوت إليه في تسعينيات القرن الماضي، ولكنه لم يطبق، فسعيت إلى تطبيقه عام 2001 ونجحت. إلا أن من جاء بعدي ذكر أن هنالك تسرعاً في تطبيق التعليم الأساسي. واعتمد هذا القول أحد أعضاء

مجلس الشعب فضلاً عن الرجوع عن الخطأ فضيلة فحسب للأخوة أعضاء المجلس أن أكثر دولة عربية تطبق التعليم الأساسي وأن دمج المرحلتين الابتدائية والإعدادية في مرحلة واحدة إلزامية ومجانية يسهم فيها المتعلم بمفاتيح المعرفة ومفاتيحها حتى إذا انطلق إلى الحياة العامة ولم يكمل تعليمه يكون مزوداً بهذه المفاتيح المعرفية. هذا عمل إيجابي وفضيلة وليس خطأ. كما أن تطبيق التعليم الأساسي يحول دون التسرب ما دامت مرحلته إلزامية ومجانية، وقد كانت نسبة من يتسربون بعد إتمام المرحلة الابتدائية تصل إلى 25٪ في المحافظات الشمالية الشرقية وبخاصة عند الإناث. كما أن من يقوم بالتعليم في هذه المرحلة ينبغي أن يكون مؤهلاً على مستوى جامعي فهذه فضيلة وليست خطأ. وأن تعلم التربية المهنية ولغتين أجنبيتين تستلزمهما طبيعة العصر ومتطلباته إلى جانب التمكين للغة الأم العربية الفصيحة فهذه فضيلة وليست خطأ.

وبعد تبيان مزايا تطبيق التعليم الأساسي أبدى بعض الأعضاء سرورهم من إنجاز هذا العمل مشيرين إلى أنهم لم يكونوا في صورة هذا الموضوع، وإلى أنهم شاهدوا في برنامج تلفزيوني أن ثمة من يقول أن هنالك تسرعاً في تطبيق التعليم الأساسي.

ولقد قدمت لك مثالاً عما يجري في عملنا التربوي، وهذا الموضوع لا يحتاج إلى تجريب ما دامت الأمم في معظمها صغيرها وكبيرها قد سلكت هذا السبيل في ضوء مزاياه. أما الجوانب التربوية الأخرى كالمناهج وطرائق التدريس فأرى أن نعمل على تجريبها قبل تعميمها، ومن الخطر الكبير أن نطبق منهجاً دون تجريبه، إذ لا بد من تعرف ملاحظات الميدان من مدرسين وطلاب وأولياء أمور على هذا المنهج وأن نعدل فيه في ضوء تلك الملاحظات قبل أن نعممه، وفي مجال طرائق التدريس لا بدّ من إجراء تجارب علمية لتبين الفعالية النسبية لهذه الطرائق قبل تعميمها بحيث إنه لا بد من الابتعاد عن الخبرات الذاتية والانطباعات الشخصية في مثل هذه الأمور، والتجربة العلمية وحدها هي التي تكشف لنا عن فعالية الطرائق؛ وكذلك الأمر بالنسبة إلى أساليب التقويم وفعاليتها في مكان مستوى الأداء.

فإذاً لا بد لنا أن نفرّق بين أمرين: عندما يأتي وزير فعليه ألا يبدأ من الصفر، ذلك أن ثمة بناء قد بني من قبل وأن عليه أن يكمل هذا البنيان بتعزيز الأمور الإيجابية، وإذا كان ثمة جوانب يمكن أن تضاف فعليه أن يبادر إلى اعتماد كل ما يثري العملية التربوية ويغنيها في ضوء المستجدات ومتطلبات العصر، وعندما اعتمدت وظيفة المرشد النفسي في المرحلة الثانوية والمرشد الاجتماعي في الحلقة الأولى من مرحلة التعليم الأساسي لعشرين حسبنا أن طبيعة العصر تتطلب ذلك بحث.

أما الأمر الثاني فهو يتعلق بتجريب محتويات المنهج وطرائق التدريس وأساليب التقويم قبل تعميمها، وأن تخضع هذه الأمور إلى التعديل المستمر والتقويم المستمر في ضوء ملاحظات الميدان.

□ في الثقافة أين السيد من المشهد الثقافي؟ وكيف يرى حاضره ومستقبله؟

□□ أرى أن ثقافة أي أمة إنما تتمثل في تراثها المادي والروحي وسلوكها الحالي وطموحاتها المستقبلية ولا يمكن أي مصدر من هذه المسارات عن الآخر، وفي مشهدنا الثقافي لا بدّ لنا أن نفرّق بين ثقافتين إحداهما إيجابية بنّاءة وهادفة والثانية ثقافة سلبية وهدّامة، فالثقافة الإيجابية التي نبني هي التي تحقق وحدة المجتمع وتماسكه وتجانسه وتحقق السلام والرفاهية لأبنائه، وتعزز قيم المحبة والحق والعدالة

والمساواة، والكرامة الإنسانية كما تحرر المواطن على أن له حقوق وواجبات وممارسة لهذه الحقوق والواجبات بشكل وعي ومسؤولية. وتنبذ مختلف أشكال العنف، وتؤمن بالتعددية في إطار الوحدة الوطنية

وأرى أن هذه الثقافة البناءة هي الحصن الحصين ضد ثقافة التكفير والتعصب والتثبيط والتشاؤم والسلبية، وهي التي تفتح آفاق طموح الثقافة في استشراف مستقبل أفضل، وتعمل على تشجيع المواهب المبدعة في ارتياد آفاق هذا المستقبل الأفضل

أما الثقافة الهدّامة فهي التي تعمل على الاستقواء بالأجنبي وتستبعد الآخر ولا تؤمن بالحوار، ولا بالتنوع في إطار الوحدة الوطنية، وتمارس التعصب والتزمت في منأى عن الثقافة العلمية الهادفة والمحترمة

إننا في مشهدنا الثقافي في أمس الحاجة مصدراً ومعبراً إلى الثقافة العلمية المتسمة بمرونة التفكير والانفتاح وسعة الأفق والتفكير الناقد ومواجهة مشكلاتنا بالأساليب العلمية والمنطق والعقلانية والانفتاح العقلي والموضوعية والنزعة التجريبية والأمانة العلمية والتواضع والنزاهة العلمية والابتعاد عن أحادية الرأي، والتحلي بالانضباط المنهجي وأخلاقيات العمل وإتقانه، والشعور بالمسؤولية تجاه أدائه بكل أمانة، وبث روح المبادرة والابتكار والبحث، وتأصيل مفهوم المجتمع الدائم التعلم، وإذكاء حماسة المجتمع للعلوم والثقافة، وتحفيز القدرة على التساؤل، وتنمية القدرة على النقد بموضوعية، والتحليل الدقيق والمقاربة السليمة دون تحيز وتأصيل القيم الديمقراطية

إن مشهدنا الثقافي الحاضر يحتاج إلى تكوين الثقافة العلمية لأن أي تقدم علمي في مستقبلنا يبقى قاصراً وغير مترسخ على نحو متين وغير قابل للاستمرار، ما دام في منأى عن قطاعات المجتمع وثقافته ولغته، وهذا يقتضي في توجهنا المستقبلي أن نعمل على

1. نشر الثقافة العلمية على أوسع نطاق بين الجماهير
2. تكوين المواطن العقلاني القادر على استخدام المنطق العلمي في ممارساته اليومية.
3. تحفيز كل الطاقات المختصة، وعلى مختلف المستويات الرسمية والأهلية ذات العلاقة بالأنشطة التعليمية والتربوية والإعلامية، لنشر الثقافة العلمية والتقنية
4. وضع العلم في مركز الصدارة على صعيدي الفكر والعمل
5. كسر الحواجز وتذليل العقبات أمام انتشار الفكر العلمي.
6. إيجاد الأسس العلمية لتكوين المناخ الملائم للإبداع والابتكار
7. تعزيز دور اللغة العربية والتمكين لها لتستجيب للتقدم العلمي والتقني في الحاضر والمستقبل
8. إشاعة ثقافة الشابكة (الإنترنت) نظراً لأهمية هذه الوسيلة الفعالة في إتاحة تفاعل الفرد مع المعلومة وتعدد مصادرها وسهولة الحصول عليها، وفتح آفاق الاطلاع الواسعة، وهذا الأمر يستلزم إنشاء المواقع العربية ذات الطرح الجذاب والمهتمة بالتوعية العلمية التي تستهدف مختلف الفئات والشرائح في المجتمع، مع الأخذ بالحسبان أن على من يتعامل مع الشابكة أن يكون قادراً على التمييز بين الغث والثمين، وبين الإيجابي والسلبي في مضمون المواد المبثوثة عبرها، ولن يكون قادراً إلا إذا كان مزوداً بالثقافة العلمية التي أدعو إلى اعتمادها في جميع

مناحي حياتنا حفاظاً على مستقبلنا ومستقبل أبنائنا.

□ أما نتاج محمود السيد فهو ما أوجزه للموقف الأدبي منذ البدايات حتى آخر مؤلف إبداعي..

□□ لقد عكس نتاجي الفكري بتوزع بين قضايا اللغة من الوجهة التربوية وبين الموضوعات التربوية. ففي الكويت صدر لي كتابان هما: في قضايا اللغة التربوية ومعجزة الإسلام التربوية. وفي الرياض بالسعودية صدر لي كتاب عن دار الفيصل الثقافية عنوانه "اللغة تدريساً واكتساباً". وفي بيروت صدر عن دار العودة كتاب "الموجز في طرائق تدريس اللغة العربية وآدابها". وفي تونس صدر كتاب عن دار المعرفة عنوانه "اللسانيات وتعليم اللغة". وكتاب "تطوير مناهج القواعد النحوية وأساليب التعبير في مراحل التعليم العام في الوطن العربي" وقد صدر عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم بتونس، وكتاب آخر عن المنظمة أيضاً عنوانه "اختبارات موضوعية في اللغة العربية بالمرحلة الإعدادية" وكتاب "الخطة العامة لتعريب التعليم".

أما الكتب التي صدرت في دمشق فهي: في طرائق تدريس اللغة العربية، وعلم النفس اللغوي وقد صدرا عن جامعة دمشق. وثمة عدة كتب صدرت عن مطبعة المجلوني بدمشق وهي: الآفاق المستقبلية لتطوير التربية العربي. بعض السمات البارزة في المنهج التربوي للدكتور شكري فيصل. بعض السمات البارزة في التربية العربية الإسلامية. في تراث العربية. في قضايا الثقافة. في البحث التربوي والتربية الشاملة. في الإعلام التربوي. وعن دار العودة للدراسات والنشر صدر كتاب "الأدب مفهوماً وتدريساً" و"في قضايا التربية المعاصرة". وعن دار الفكر صدر كتاب "نصوص مختارة" و"شؤون لغوية". وعن دار دمشق صدر كتاب "أساسيات القواعد النحوية مصطلحاً وتطبيقاً". وثمة عدد من الكتب صدرت عن وزارة الثقافة منها: مقالات في الثقافة، مقالات تربوية، كلمات ثقافية، في الأداء اللغوي، اللغة العربية وتحديات العصر، في طرائق تعليم الأطفال، دراسات تربوية، اللغة العربية واقعاً وارتقاء. وعن مكتبة الأنوار صدر كتاب "الاستعمالات اللغوية النحوية في التعبير". وعن مجمع اللغة العربية بدمشق صدر كتاب "نجوم لا تأفل". وعن المركز العربي للتعريب والترجمة والتأليف والنشر صدر كتاب "في قضايا التعريب".

ولعل كتاب "نجوم لا تأفل" هو آخر الكتب التي صدرت، وقد تضمن تسليط الأضواء على كوكبة من رجالات الفكر الذين خدموا اللغة العربية تعريفاً بهم وبنتاجهم.

□ عم يبحث كتاب الأدب مفهوماً وتدريساً؟

□□ عالج الكتاب مفهوم الأدب وحدوده والعلاقة بين الأدب والعلم والفلسفة والتربية وعلم النفس والنقد والبلاغة. كما عرض لأهداف تدريس الأدب ودور المدرس في تحقيقها، ووقف على طرائق تدريس الأدب: الطريقة القياسية والطريقة الاستقرائية والطريقة التشبيهية، كما وقف على منهجية تقديم الأدب وفق العصور ووفق الفنون ووفق البيئة ووفق النظرة الشمولية المتكاملة، وبيّن المناهج الجديدة في دراسة النص الأدبي: المنهج النفساني، المنهج الاجتماعي، المنهج الشكلاني، والمنهج الهيكلاني، وشرح الأسلوبية والإنشائية، وقدّم محاولات لقراءة النصوص الأدبية في ضوء المعطيات اللسانية، واشتمل الكتاب أيضاً على التذوق الأدبي مفهوماً ومهارات، وعلى تدريس البلاغة والعروض.. إلخ

□ كيف تنظر إلى الأزمة التي يمر بها الوطن وكيفية الخروج منها؟

□□ إن ما يحدث في سورية لا يمكن لعقل أن يتصوره، وحرام على أبناء سورية التي كان يضرب بها المثل في الأمن والأمان والطيبة والسلام وتماسك الوحدة الوطنية أن يمارس نفر منهم الأعمال الإجرامية المؤدية إلى تشويه الصورة الوردية ولوحة الفسيفساء البهية التي كان يعتز بها أبناء سورية، ورحم الله شاعرنا العربي عندما يقول

تخربون بأيديكم بيوتكمُ

جهلاً أكلكمُ يا عربُ أعمار

أرى أن الخروج من هذه الأزمة يكون بالعودة إلى العقلنة والتفكير العقلاني والحوار المنطقي في جو من الثقة لمعالجة أمورنا وقضايانا، والعودة إلى القيم التي تحلّى بها مجتمعنا عبر مسيرته من محبة وألفة وتضامن وتكاتف بين جميع الشرائح، على أن يكون هدف الجميع المصلحة الوطنية على أن تكون هذه المصلحة الوطنية فوق أي مصلحة أخرى.

كما أن الخروج من هذه الأزمة يكون بالتحلي بالانتماء الوطني الأصيل الذي لا يعرف التعصب المقيت والتحيز الأعمى، وإنما ينظر صاحبه إلى جميع أفراد المجتمع بكل محبة وحب، هدفه بناء الوطن والحرص على ممتلكاته العامة وشعوره بمسؤولية تجاه أخيه ومجتمعه وأمته، ورائده تحقيق العدالة للجميع، والسعي إلى اجتثاث الفساد أنى كان موقعه.

ومن المؤسف في واقعنا العربي أن موجات العنف التي تشهدها أمتنا العربية ما كان لها أن تكون بهذه الحدة إلا بسبب انحسار المدّ القومي والتفكير العلمي والتعاليم الدينية السمحة والمستنيرة.

فلنتعال على الجراح النازفة من جسد وطننا الحبيب إلى حيث مصلحته العليا في الاستقرار والأمن والسلام والسعادة لأبنائه، ولننزع الشر من قلوبنا، ولتكن المحبة مكللة سائر تصرفاتنا في التواصل والتعامل مع بني مجتمعنا

إن خشبة الخلاص لا تكون إلا بالعقلنة والمحبة والتسامح والتعالي فوق الجراح في سبيل المصلحة العليا لوطننا الحبيب.

الدكتور محمود السيد شكرا جزيلا لك.

□□

حلـــم الحـــق في الثقافة والإعلام

د. وليد مشوح *

منذ طفولتي كنت أحلم بالشعر والصحافة والحرية والحق في الحياة، ولم تك ظروف غربتي الروحية تسمح لأحلامي أن تطل برأسها على آفاق تطلعاتها المشروعة، وبذا لملمت طموحاتي تلك، وانكفأت في غيابة المستحيل أشد بداً حانية تمضي على بداية طريق أحلامي، بيد أني لم أجد تلك اليد التي غلبها ضعف جسدي، وأسرها ضعف حالي، وأشرف على تعذيبها وتفكيكها ضعف حيلتي، لذا عقدت هدنة بعد اتفاق مع القدر، وهكذا مضى زورقي الورقي يصارع اللجج في بحر الصدف وغثاء الآراء السقيمة، وتدخلات الآخرين من الأقربين والأبعدين بعدها وذات صدفة جاءت بعد انتهائي من قراءة آلام فيرتر لغوته، والأم لمكسيم غوركي، وأحدب نوتردام لفيكتور هوغو، والأيام لطه حسين، وتحت ظلال الزيزفون التي عربها مصطفى صادق الرافعي تطاولت قامة إرادتي فقررت أن أمضي على درب الآلام على أصل الشجرة التي تحمل ثمار الحلم، عندئذ بدأ الحزن والحزن يشكلان ذات مشاكسة تبحث عن الإرادة، وهكذا عرفني دروب عمدان الترابية، الطينية، فتى نحيلاً، أشعث حافياً يحدر متسللاً صوب حرف الفرات الحرون المتمرد، الغاضب العربيد الذي يمثل لي قمة العنفوان، والتمرد والغضب من أجل حرية السيرورة، والإرادة في امتلاك التفرد والصيرورة....

هو إذاً نكيدو حيث نسجت به حرائم جلجامش ولم عطش أنشر لوجود حميايا، وما ملكت مدفة أنكيدو ولا عضلات جلجامش وبدأ التآخي بين جسدي وأمواه الفرات عندما ألقيت به في أعمق أمواهه الطينية الحمراء كان سلس في مكان ومتمولا في مكان عميق في مكان وسطحياً عندما يلامس يابسه مستويه

الفرات هادئ، الفرات متمرد، الفرات صف الفرات عكر الفرات صديق الفرات عدو الفرات وفيٌّ، الفرات غادر، الفرات جهمٌ، الفرات سمح، وليس أمامي إلاّ التعامل مع أمزجة

العرات تلك بين /الملا طه الحمصون/ والمدرسة، بدأ شيطان الشعر يتلبسني، بينما استمرت غربتي لسنتين قضيتهما في دير الزور، الغربة، المرارة، الطموح الجامح، والشعر الفجام، أكتب وأتصدر بريد القراء في مجلة الأسبوع العربي، والديار اللبنانيتين، ومجلة الجندي السورية وبدأ شعوري يتنامى، وإيمان يكبر في الحق بالثقافة، وبين الرصيف ومكتبات الآخرين... واستأجر الكتب بقروش قليلة من بعض المكتبات التي دأبت على تأجير الكتاب، كذلك حديثي مكتبة مديرية الأوقاف بدير الزور حيث يقوم الكبير الشاعر محمد الفراتي على إدارتها وتنظيمها، وأذكر ـ فيما أتذكر ـ أنني كنت أختلس النظر نحوه وهو يكب على الكتابة بيد مرتجفة، وما عنّ على بالي أن أضع أمام عينيه شخبطاتي الشعرية تهيباً بل خوفاً من الإبانة عن حجمي الضئيل جداً أمام شموخه الشعري فآثرت أن أعرض بضاعتي المتواضعة على أقراني الذين ميّزوني عليهم قليلا..

وتطوّح الصدف أو الأقدار بي خارج صحرائي وفراتي بعيداً حيث دمشق الرائعة وبرداها الوديع إذ سلمتني الحلم جريرته، وبدأ الانتشار سياسة وثقافة، وبدأ الدرب بعلاقة بالثقافة من خلال المكتبات والسوامر الثقافية إذ وجدت في دمشق ضالتي، مساحة أكبير لحرية الذات وأفقا مفتوحاً على الحق في الثقافة ومستويات متفاوتة لتلك شعرية تبدأ بالروّاد وتمرّ بالحواريين وتنتهي بالمتوجهين إلى عالم الشعر والمحصرات كلها تنحصر بين النجومية وإثبات الوجود

وها أنذا أصعد درجة ثانية في سلّم طموحاتي عندما احتضنتني مدرجات جامعة دمشق طالباً في قسم اللغة العربية وفيها تشعّب الجذر وبدأ يوغل في أعماق تربة الثقافة ومع توسع مداركي توسّعت علاقاتي وانتظمت توجهاتي بين منتدى ثقافة ورابطة جامعة لتوجهات الشباب الأدبية إذا انتظمت كحية في صبحة رابطة الكلمة الحلوة والصبحة مثّلت شكلاً ومحتوى خارطة سورية الوطن البيت الدافئ الحنون، إذ نزل الأدباء الشباب في بوتقة (الكلمة الحلوة) من البحر والجبل والنهر والصحراء فصموا رابطتهم خيمة عمدتها (الشعر القصة الرسم الموسيقى) وفرشها المحبة والتآلف والإرادة حتى يصاحلها الصبح، فهو الحلم

لنقتسم همومنا ورغباتنا، وقروشنا لنشرب كأساً من الشاي أو نأكل كسرة خبز وقرص فلافل، بيد أننا نقف نطلب الحق في الثقافة، أما الأهم في هذه الحركة الإنسانية الكونية هو ذلك الاتحاد اللافت في رؤانا لجوهر الثقافة التي تمثّل في التوافق على جوهر الهدف، وجوهر الهدف ـ حسب إيماننا ـ هو الإبداع، ولن يكون الإبداع دون حرية، الحرية تلك هي المرآة من الشعاراتية، لا ولا التي تسقط في غياهب الانتهازية والانبطاحية، كذلك هي ليست الحرية الكهدية المسيقه العسع

تلك الأيام مرت سراعاً، تقدمت في المعرفة والعلائق الاجتماعية الثقافية والعقيدية وكنت ومضة من حلم كتبت عموداً ثم زاوية في صحيفة الثورة عند الكبير والرواد يبتسمون في وجهي لكنني لم أجد نفسي في وظيفتي الحكومية المؤقتة والمتواضعة بين الأرقام وضجيج الحسابات في وزارة المالية ثم برق الحلم ثانية فتفرغت في منظمة الشبيبة وترسخت ذاتي الجموح عندما أسهمت في تطبيق العمل الصحفي وصدر منه العدد الأول ينطلق من قصائد حبيّة تنشرها مجلة الطلبة في جامعة دمشق، أمّا الذي كان يرهقني ويلجم حرية تطلعاتي نحو حرية التعبير تلك السواتر العلائق التي أقامتها فردية الأيديولوجيات ونفذتها بصراحة السلطات الشمولية التي ما كانت تخرج من عمق زجاجة ذواتها الكبيرة والبهيمة وكطير مهيض الجناح كنت أحلّق في فضاءات غرفاتهم الواطئة السقوف إذ كلما أردت الارتفاع أكثر ردّتني الحديد والإسمنت إلى ما دون السقف بكثير،

وهكذا هداني تفكيري إلى حيلة أو ما شبه ذلك؛ إذ لا بد من مشاركتهم اللعب ولم أفعل مثلا تحت أنداك بيد أني حذقت لعبة الحبل وتعلمت كيفية التصفيق أمام أحابيل الحواة. وكان حلم الحق في الحياة يموج في داخلي ويزداد عويله كلما حيا نور الحرية المتعلقة في وزن الصطوة وواحدية القرار

وأخيرا وسمت صحفيا. وهكذا تفرغت للعمل في صياغة الخبر السياسي ولم أفاجأ في البدايات كون (رسمي) بيد أنني هنالك فوق الثلة إذ كلما استذكر ضميري المهني اعوجاج الحقيقة. جذب الأقوياء الرسن حتى يكاد اللجام يخنق شدقي؛ فالتفت يمنة ويسرة قبل أن أرسم شبح ابتسامة على شفتي الفرقاويين حاولوا حشي بمفردات حقيقتهم الذين توهموا بعرف في عقول الناس والآخرين حتى الأعراب منهم.

نعم أجدت مفردات الظل والتشكيك مثل (ما يُسمّى)، (حسب ادعائهم)، (كما يزعمون)، (الكيان الهزيل)، (آمال الجماهير)، (إرادة المواطنين)... الخ

وكم علّني الأمل، تعللت به. فأقنعت ذاتي اليائسة بخطل الصحافة السياسية، ولا بد من أن أغرّد مع أطيار سربي، فذهبت إلى الأقسام الثقافية، محررا ومسؤولا، حتى وصلت إلى مرتبة (شيف المطبخ) فكانت الإبراقة الأولى في سماء الحلم؛ بيد أنها أمطرت وهما، وأنضجت حنظلا وزقوما وغسلينا، عندما جاءني التوجيه في التوجه)، أحالوا الناتج الإبداعي إلى توجهات صاحبه، هذا يميني وذاك رجعي، وأولئك موتورون، وهؤلاء معادون لمسيرة النهضة والتقدم؛ وأولاء مراهقون يساريون، وبعضهم متطرفون ماركسيون واشتجر الخلاف بين القناعة والوظيفة إذ كانت القناعة تنتصر في غياب البصّاص المكتسب في تلافيف عقلي عندما هرّبت كمّا قليلا من الإبداع، عندما أطلقت لشيء من السكينة التي لم تدم طويلا يزلزلني كتاب رسمي يسائلني بمغالطة (كيف؟ لماذا؟ من المسؤول؟) ولم يكن الكتاب التأنيب آخر مصائبي بل أصبحت أصطبغ بوجه متجهم مكفهر يجلدني تساؤلاته الفظة الغبية التي سطروها على وريقة خُلقت. فأجدني غبيا أمام جهله وجهلي على السواء عندما يسألني عن سلسلة عشيرته وقبيلته وصبغة أسرته، أخواله، أعمامه، أصهاره. فأتخيل صدى الزبر به عندما أكون مسترخيا وأبعد شبح المشقة عن مخيلتي (المتطرفة) في هواجسها. وتمر العاصفة بين التي واللتيا وشيء من الحماية التي يوفرها لي من هو أقوى مني وجودا

وتتعدد مهماتي في عالم الصحافة الثقافية الخاضعة لرعاية حميمة من السلطة، فأقفز إلى صفة أكثر هدوءاً حيث النخبة المجتمعية التي يمثلها أو تتمثل بالمثقفين والأدباء في توجهاتهم الإبداعية المختلفة، وخلفياتهم السياسية المتخالفة، وأعمل رئيسا لتحرير أسبوعية أدبية، ثم رئيسا لتحرير شهرية إبداعية، هي هذه التي تستضيفني وتحتوي هواجسي ونهيزاتي الأمي، وإحباطاتي، تمتماتي وآهاتي... وما كنت على يقدر على الكتابة أو راغب بتحريك الراكد في سراديب ذاكرتي، وتحت إلحاح أخي وصديقي رئيس تحريرها الأستاذ مالك صقور الذي يكلفني وما كنت لأردّ له أملا، لذا وجدتني أمتثل لطلبه وأعتلي جثة حلمي وأمضي متكاسلا بائسا حزينا على دروب ذاكرتي لأرش وشل مائها على ورق الموقف الأدبي

وإذا كان ما أسلفت مجرد تنهدات فوق جسر لا وجود له أو هو مجرد متخيل أردته هكذا، غير ما سيأتي من سطر سيكون خاصا بمجلة الموقف الأدبي التي ترأستُ تحريرها وقت من الزمن فقد شعرت بالاعتزاز، وأنا أستحضر صور الراحلين والذين ما زالوا على قيد الحياة أمدّ الله بأعمارهم. سليمان العيسى، أحمد سليمان الأحمد، فؤاد الشايب، علي الجندي، زكريا تامر، حنا مينة، قمر كيلاني، عبد المعين حجازي وكثيرين من أعلام الثقافة في

سورية الذين سقوا جذرها بأمواه عقولهم، وغسلوا صفحاتها بأنوار عيونهم، فمن هذه القلعة الثقافية تدفقت عصارات الفكر بتوجهاته المختلفة.

إذاً لا بد من الإخلاص لتاريخها والحفاظ على هيبتها؛ والدفاع عن سويتها؛ لكنني - والحق يقال - فشلت لأن المواسم التي أردت بها قطف الأفضل من غلالها كانت زهيدة أو ضئيلة، فيها الزؤان والعفونة والحشرات التي تحجم الغلال وتنقص البيادر، وهكذا وجدتني في أزمنة القحط والإفلاس الفكري والأخلاقي؛ أتاجل لظروف لا تحتمل ولو حصة إبداع، فالعملة السيئة تطرد العملة الجيدة، وجدتني شلوا بين أشداق مدّع ارتكب قصيدة، ومثقف خدث قصة ومتملق أصدر نصاً أدبياً، وأتاني نقيا نقداً، هي ضغائنات تسللت الى اتحاد الكتاب فراحت في نشر غثيانها (صرعة لأزب)، ومع هذا ما كنت أتحرج من ردّ الوكالهم، أو مواجهتهم بالعلل التي سجلها عليهم أعضاء هيئة التحرير الذين اختيروا بعناية ورقة، وكيلا يصرخ بوجهي شويعر بقوله ما كنت بأفضل مني في إبداع الشعر كنت أردّه بقولي

هو رأيٌ لمن هو أمكن مني ومنك شعرياً، إنه فاير خصور المبدع الرائد، ومع هذا فإنه يتوجّه مباشرة بالشكوى إلى رئيس الاتحاد وفي ظنه أنني ممن تسلمل عسكري أو أمني

ولطالما أوردت مثلاً من عشرات الأمثلة بوصفها من فضائل المضحك المبكي الدالّة على مصائب الواقع، لا بد من رسم موقف هو من المبكيات المضحكات في الوقت نفسه جاءتني (ذات إحباط) (شعرورة) طالعة جداً تعاتبني لأنني لم أنشر ملحمتها الوجدانية جداً، فقلت لها: لقد حلقت أبحر الشعر بـ هذه، فجاء ردّك الشعري على شاكلة الملطلة الروسية!!! عندما رفضت حصلة شعرها التي انتثرت على جبهتها فصرخت: أنا مبدعة شاعرة، ويحق لي أن أقدّم تجربة جديدة من خلال النص الشعري!!! وهنا تعمّمت بهمّة الحصيف الرزين فقلت لها بهدوء هذا القول المركبة للمتنبي وكنت أعتدّ أعلام ورواد الشعر قديمه وحديثه، لكنها فاجأتني حردة عصوب وبالحرف الواحد (اليش المتنبي أفضل مني بشو ووو

دهشت، وصمتّ، وبكيت لا على غرورها بل لأن صبري قد عيل، وهمست لنفسي قائلاً الصمت سيد الفضائل الأمثلة كثيرة، والدلائل واحدة، وما أردت تبرير فشلي في تجربة الارتقاء بمجلة الموقف الأدبي (شكلاً ومضموناً، عندما تسلمت رئاسة تحريرها، ناهيك عن المحددات الادارية والمالية، وضآلة الاستكتاب حيث أسهم عمالقة النقد والشعر والقصة في رفدها وكنا نتعامل معهم بـ (تراب الفلوس) كما يقال فناقد كبير كالدكتور كمال نشأت على سبيل المثال لا الحصر يكافأ بألفي ليرة سورية، وكذا شعراء كبار من أرجاء الوطن العربي، ولا ننسى عندما تعرض المقومات قلة حيلتنا وتخلصنا في إيصال أعداد المجلة للكتاب الذين لهم الحق في الحصول على العدد الذي ضمّ عملاً أدبياً لهم، وكذلك عجزنا عن إيصال العدد للمشتركين نظراً للروتين والبيروقراطية الإدارية والأكلاف المرتفعة التي تفرض على المطبوعات سواء بواسطة النقل البري أو الجوي أمام هذا الواقع الذي عرضته بأمانة وعجالة، تذكرت مؤلفاً لبروفيسور فرنسي يدعى (فوييه) بعنوان (الحق في الإعلام) قام بترجمته إلى العربية المرحوم الأستاذ قاسم ناصر ولم يطبع، إذ صاغ المؤلف قناعة تقول: إن الحق في الإعلام كالحق في الحياة وكلا الحقين يندغمان في معنى واحد ليرتبط مباشرة بالحق في الحرية، ولأن الاعلام هو الحامل الرئيس للثقافة والإبداع فإنه بحاجة ماسة للحرية كي يمارس الحق في الجهة

إطلالة

هـل كانـت تجـربة ناجحة؟!..

□ فاديا غيبور *

هل كانت تجربة ناجحة؟! أتساءل مستعيدة تفاصيل تجربتي مع مجلة الموقف الأدبي التي امتدت ثلاث سنوات من زمن جميل كان مليئاً بالعمل والأمل. وأدرك كما أدركت دائماً أن حياة كلٍّ منا لحظاتٌ قلائل من الزمن مهما طالت، لكن هذه اللحظات تتعانق لتغدو أسابيع وأشهراً وسنواتٍ لا نستطيع القبض عليها جميعها، فسرعان ما تمضي لتؤول إلى شيخوخة واكتهال.. ما يدفعني لإيقاظ ذاكرتي وذاكرة سنوات مضت ودورة اتحاد الكتاب العرب التي انطلقت بنا إلى العمل عام 2005م.
وأعترف بأن تلك السنوات الخمس كانت بالنسبة لي تجربة مهمة تحتاج إلى بعض التحدي للذات وللإرادة، فنحن أدباء ولسنا إداريين ولكن.. كان لا بد من أن نكون إداريين أو أنصافهم. شعراء أو أنصافهم.. باحثين أو أنصافهم. وكلمة (الأنصاف هذه) استعرتها من بعض الزملاء الذين كانوا يتنابذون بالألقاب جداً أو هزلاً.. علماً أنهم كانوا رائعين ومتشابهين مع بعض الفوارق أو الكثير منها. فقد يكون فلان باحثاً لكنه أوتي مع شغفه بالبحث لغة جيدة معبرة من دون تكرار. أما الروائي فله العالم كله مختصراً في صفحات قد لا تتجاوز المئة أو المئتين..

وهذه الحال تنسحب على الشعر قليلاً. وذلك لأن للشعر عوالمه الخاصة التي تختلف. فالقصيدة لا تأتي وتنسكب على الورق بقرار.. ثمة زمن لا تكتب شعراً. ولكن ثمة لحظات شعرية تستفز الشاعر وتستولي عليه وتلعب بمشاعره وترتب فتتكون القصيدة ويكون الشعر.

هذه العوالم الإبداعية المتدخلة غريبة مدهشة. فكم من رواية قرأتها وأعجبت بها كونها تفيض بأنفاس شعرية. وربما حملت القصيدة بعض القص أو كثيره. المهم أن يبقى الأديب متفاعلاً مع عالمه الخارجي الذي يمدّ عوالمه الإبداعية بما تحمله من خصوصية. ولا بد من الإشارة هنا إلى مسألة مهمة وخاصة جداً

* شاعرة من سورية

يواجهه الأديب وأعني الحالة الإدارية. فمن الصعب أن يتحول الروائي أو الشاعر رئيس تحرير لصحيفة أو مجلة يرتبط صدورها بتاريخ ما.. ومعظمنا خاض هذه التجربة في الدورة السابقة وبعض زملائنا يتابعون إنجاز هذه المهمة أو تلك. وقد يقول قائل كنتم سعداء برئاسة التحرير أو إدارته.. أو.. وأقول ربما.. ولكنّ هذا لا بدّ أن يكون على حساب مهمة أخرى. فلا يذكر الشاعر أنّ القصيدة أولاً وقد لا يذكر الروائي أو القاص أن الرواية أو القصة أولاً.

لكن المؤكد أن تلك السنوات علّمتني وزملائي الكثير.. ووضعتنا على محك المسؤولية والانسجام والتسامح والمودة وفوق هذا كله التعاون.

أعترف الآن بصراحة وبصدق وبعد أن قدمت مجموعتي الشعرية للطباعة على الرغم من بُعد نصوصها زمنياً بضع سنوات. أعترف بأنّني لم أرغب أبداً بطباعتها على نفقة الاتحاد؛ قد يكون الأمر طبيعياً لكنني حاولت تجنب الغمز واللمز ..أو.. وهذا من حقي

ثمة أمر آخر لا بدّ من ذكره. يتعلّق بمواد ودراسات تتحدث عن تجربتي الشعرية قُدمت إليّ لنشرها فلم أنشرها وما زلت أحتفظ بعدد منها. وأعترف بأن بعض هؤلاء الأعزاء عاتبوني أكثر من مرّة هاتفياً من سورية ولبنان بشكل خاص.. وبصراحة مطلقة علمت لهم أنني لن أنشر مادة نقدية عن أيّ عمل لي ما دمت رئيسة تحرير الموقف الأدبي.. وأنا أكرّر اعتذاري لهم.

ربما كان إصدار كتاب الجيب الشهري من أهم منجزات تلك السنوات. وتولى أمر اختيار مادته زميلنا العزيز حسن حميد أكثر من سنتين، ورغبة منه ببعض التغيير انتقلت مسؤولية الموقف الأدبي وكتاب الجيب إليّ وما وجدت يوماً حرجاً بسؤال الزميل حسن أو سواه عن أمر قد يكون إشكالياً - بالنسبة لي - وأنا سعيدة بما صدر ويصدر شهرياً من كتاب الجيب.

أعود إلى كتاب الجيب لأستعرض بعض العناوين وهي كثيرة وأولها المقاومة شعراً ونثراً وثالثها سيرة بعض قصاصي سورية الراحلين، ثم علامة الشام أستاذنا الراحل أحمد راتب النفاخ. وتتعدد الخيارات شعراً وقصة ودراسات ومعظمها لامس وما زال يلامس الوجدان العربي؛ وأذكر أن نصيب الأديبات لم يكن أقلّ من نصيب الزملاء الأدباء.. ولكلّ لغته وطريقته شعراً أو نثراً؛ لكن الجميع كانوا معنيين بهموم الوطن وقضاياه.

واليوم. على الرغم من الظروف المؤلمة التي نعيشها تتابع مجلة الموقف الأدبي عطاءها بتميز من خلال رئاسة تحريرها وإدارتها باحثة باستمرار عن آفاق جديدة شعراً ونثراً وبحوثاً تغتني بالكلمة الجادة الهادفة إلى المزيد من الإشراق والتميز

ومع خالص تمنياتي للموقف الأدبي ولأسرة تحريرها بالمزيد من العطاء والتميز أسمح لنفسي باختيار نص عشقته منذ ألقاه الشاعر الدمشقي الجميل نزار قباني وكان ضمن مختارات كتاب الجيب "القصيدة الدمشقية وقصائد أخرى"

هذي دمشقُ.. وهذي الكأسُ والرّاحُ
إنّي أحبُّ.. وبعضُ الحبِّ ذبّاحُ
أنا الدمشقيُّ.. لو شرحتمُ جسدي
لسالَ منهُ عناقيدٌ.. وتفّاحُ
و لو فتحتُم شراييني بمديتكم
سمعتمُ في دمي أصواتَ من راحوا
زراعةُ القلبِ.. تشفي بعضَ من عشقوا

وما لقلبي –إذا أحببتُ – جرّاحُ
مآذنُ الشام تبكي إذ تعانقني
و للمآذنِ كالأشجارِ أرواحُ
للياسمينِ حقوقٌ في منازلنا..
وقطّةُ البيتِ تغفو حيثُ ترتاحُ
طاحونةُ البنِّ جزءٌ من طفولتنا
فكيفَ أنسى؟ وعطرُ الهيلِ فوّاحُ
هذا مكانُ أبي المعتزِّ.. منتظرٌ
ووجهُ "فائزةٍ" حلوٌ و لمّاحُ
هنا جذوري.. هنا قلبي..هنا لغتي
فكيفَ أوضحُ؟ هل في العشقِ إيضاحُ؟
أتيتُ يا شجرَ الصفصافِ معتذراً
فهل تسامحُ هيفاءٌ ..ووضّاحُ؟
خمسونَ عاماً.. وأجزائي مبعثرةٌ..
فوقَ المحيطِ وما في الأفقِ مصباحُ
تقاذفتني بحارٌ لا ضفافَ لها..
وطاردتني شياطينٌ وأشباحُ
أقاتلُ القبحَ في شعري وفي أدبي
حتى يفتّحَ نوّارٌ.. وقدّاحُ
ما للعروبةِ تبدو مثلَ أرملةٍ؟
أليسَ في كتبِ التاريخِ أفراحُ؟
والشعرُ.. ماذا سيبقى من أصالتهِ؟
إذا تولاهُ نصّابٌ .. ومدّاحُ؟
حملتُ شعري على ظهري فأتعبني
ماذا من الشعرِ يبقى حينَ يرتاحُ؟

□□

روجيه غارودي في الذاكـــرة

□ د. سليم بركات *

رحل روجيه غارودي بعد أن عاش حياة مفعمة بالنجاح والفشل، حتى تمكن من اختيار طريقه في الكيفية التي تلائم وفهمه في التفكير، شهرته معاركه في حياته. لكن رحيله لم يترك الكثير من الصخب، مع أنه ترك إرثاً ثقافياً جمع من خلاله مذاهب فكرية متعددة.

غارودي مفكر فرنسي ولد في مارسيليا جنوب فرنسا 1913، يحمل الدكتوراه من جامعة السوربون، عام 1953، بعنوان النظرية المادية في المعرفة، ومن ثم حصل على الدكتوراه في الحرية من موسكو عام 1954، كما نال الدكتوراه الفخرية من جامعة قونيا في تركيا عام 1995، اعتنق البروتستانتية في السنة الرابعة عشرة من عمره، وانضم إلى الحزب الشيوعي في الرابعة والعشرين واعتقل كأسير حرب لفرنسا الفيشية من قبل النازيين في الجزائر، في الحرب العالمية الثانية ما بين 1940 ـ 1942، وقضت الأوامر بإعدامه، لكن حراسه من الجزائريين رفضوا تنفيذ الأوامر، لقناعتهم أن ليس من شرف المحارب أن يطلق النار على من هو أعزل. في سنة 1945 انتخب عضواً في البرلمان، وفي سنة 1970 طرد من الحزب الشيوعي الفرنسي، بسبب انتقاداته المستمرة للاتحاد السوفيتي، ليؤسس مباشرة بعد طرده مركز دراسات البحوث الماركسية، اعتنق الإسلام في سنة 1982، وأشهر إسلامه في المركز الإسلامي في جنيف.

منذ عام 1946، وحتى رحيله، نشر له أكثر من خمسين كتاباً، عن تاريخ الماركسية ومشكلاتها، وعن الدين، والأخلاق، والجمال، والحضارات، بالإضافة إلى أبحاث مستقبلية إنسانية، كما نشرت عن فكره بحوث متعددة في الماجستير والدكتوراه.

ومن أهم كتبه (وعود الإسلام، الإسلام دين المستقبل، المسجد مرآة الإسلام، الإسلام وأزمة الغرب، حوار الحضارات، كيف نصنع الإنسان، فلسطين مهد الرسالات السماوية، من أجل المرأة، محاكمة

* باحث من سورية

الصهيونية (أسطورة المؤسسة للسياسة الاسرائيلية، قضية اسرائيل، الولايات المتحدة الأمريكية طليعة الانحطاط، الإرهاب الغربي، نحو حرب دينية، والقيمة بلا ضفاف) قدم نفسه للصحوة العربية عندما زار مصر في عهد جمال عبد الناصر، كما زار لبنان، وأدمت قلبه مجزرة قانا، وفي سورية عاش أياماً مؤثرة، انتهت بلقاء صديقه المرحوم الشيخ أحمد كفتارو، المفتي العام للجمهورية العربية السورية حينها، وتوج هذا اللقاء برسالة تضامنية من المفتي إلى الأب بيير معبرة عن الوقوف مع غارودي في مواجهة الحملة الصهيونية. نال جائزة الملك فيصل عام 1985 عن كتابيه (الإسلام يسكن مستقبلنا، وما يعد به الاسلام)، كما نال جائزة القذافي عن حقوق الانسان سنة 2002.

عالج غارودي في كتبه الموضوعات التي عالجها فلاسفة المادية، ماركس، أنجلز، لينين، ستالين، وماوتسي تونغ، كما تعرض للفلسفة المثالية بمختلف ألوانها، متناولاً هيغل والوجودية بالنقد. نقض المادية الفيزيولوجية والمادية الميكانيكية، وأظهر نواقصهما، وشرح الحقيقة النسبية، والنظرية المطلقة، وساهم في تنمية الفكر العلمي، منتقداً تفسيرات أينشتاين وغيره من الفيزيائيين. يضاف إلى ذلك ما تضمنته هذه الكتب من مديح للشريعة الاسلامية، وتأييد للقضية الفلسطينية، ونبذ كل تطرف وإرهاب ديني، أكان ذلك من قبل اليهودية أم المسيحية أم الإسلام، مهما كان مصدر ذلك.

انعكس اعتناقه للإسلام على سائر حياته الفكرية وحتى السياسية، ليبقى أسير نظرة شمولية للجمع بين الرسالات السماوية، ومضى في قراءاته مجدداً النظريات الأساسية والمسلمات الفكرية، التي تعزز معرفة الانسان بالخالق والايمان بالمصير والموت وما بعد الموت، وهو في خضم هذه المسارات، يتجه نحو الموضوعية لتحصر في العميق من الفكر الإنساني، جاعلاً من دواخلها مرجلاً لتغذية حضارية بعالم ما اكتشفه من نصوص غير مكتوبة عن الوجودية والديالكتيكية والصوفية والخرافية والملحمية والروحية، في خضمة النقطة التي يلتقي بها الوجدان بالعقل والابداع الفني والشعري بالعمل السياسي من أجل الحرية والطمأنينة والعدالة والسلام، ومع كل هذا بقي غارودي يعترف بتأثير (غاستون باشلار) عليه وبإسهامه العميق في تحوله الفكري، وعدوله عن النظرية المادية في المعرفة بعدما ألم بنظريته التي تعزو إلى التخيل دوراً مركزياً مثيراً للجدل.

اختبر غارودي ثقافات متعددة، واستقرأ عناصر متناقضة، من خلال انتقاده لماركسية القرن العشرين، وبخاصة الدوغمائية الستالينية والمادية الاقتصادية المبتذلة، والجبرية الميكانيكية، والمواقف العدمية من الفرد وطاقاته الذاتية والتصلب الفلسفي، والحرفية العقيمة، والتقمص المدرسي لمبادئ الديالكتيك والعزلة الذاتية عن الأفكار الخالقة، ليعترف أنه قد أسهم في ربط الستالينية بالبيروقراطية وبشكل المنهج الوضعية الغربية، وبأنه قرّب بين الماركسية والدين، واتجاهات العصر، لاثراء الماركسية بالتقاليد والمكتسبات الإغريقية الروحية والإيمانية التوحيدية، ودعا إلى التجاوز الخلاق بديلاً للنظام، لإعادة تسليط الضوء على اللحظة الفعالة في نظرية المعرفة عوضاً عن اللحظة

التأملية، ولتأكيد عضوية التكامل بين الفكر المادي الديالكتيكي، وبين الوجودية بمفهومها اللازمني عن الحرية، وصورتها الأخلاقية، كما اعترف بعلاقة الكوجيتو الديكارتي الفردي المنعزل عن الاتصال بالآخر وبشدائه المسؤولية. اختيار واحد من جملة هذه الاختيارات، سبب له الصدام مع الغرب والصهيونية، وهو محاولته التحرر من عواقب النزعة الاستشراقية التي كانت سائدة في تلك الحقبة الزمنية، ليأخذ الإسلام من خلال هذه المحاولة إلى سجال أوروبي حول المحرقة، سجال سبب له المثول أمام المحاكم، ليحاكم ويغرم مالي.

من الطبيعي للوهلة الأولى أن تبدو هذه التقلبات في اختيارات غارودي على أنها مؤشر في التعبير الفكري للرجل، لكنه وبحسب حوار تلفزيوني معه يرفض ذلك، إذ يقول "من العجب أن نطالب رجلاً من الرجال المفكرين، أن يكون ثابت في عالم هو نفسه متحول، وغير ثابت، "أنا لم أتغير"، اخترت عندما كنت في العشرين طريق هو طريق حوار الحضارات ضد الطائفية، وضد تقسيم العالم، ودخلت في الحزب الشيوعي الفرنسي، الذي كان قوة تقدمية في مقاومة الهتلرية، وكنت مسيحيا عندما اعتقدت أن هناك وحدة بين المؤمنين بالأديان السماوية كافة، واليوم أنا مخلص لأفكاري وللمبادئ والمثل التي آمنت بها، ولم أغير موقفي ولا مبادئي وسأظل كذلك إلى مماتي" حقيقة الأمر أن الرجل كان صادقاً فيما قاله، لأن ما عرف عنه هو أنه بقي ملتزماً بقيم العدالة الاجتماعية، وعلى عدائه للإمبريالية والرأسمالية، وبالذات لأمريكا.

حاول غارودي في كتابه (محاكمة الصهيونية) كشف الأقنعة عن طريقة التفكير الصهيوني وأسلوبيته، بدءاً من الأسفار وعبوراً إلى مراحل التاريخ، منذ وجود هذه الحركة حتى اللحظة المعاصرة، والكتاب مؤلف من ثلاثة أجزاء تبحث في الصهيونية ضد اليهودية، وبالتناقض الصهيوني والسياسة الإسرائيلية، وأشكال الحروب، مختتما بمن الجاني؟ وهو في هذا الكتاب يوضح حقيقة الصهيونية في توظيفها اليهودية بشكل دموي، كما يسلط الضوء على خططها الإستراتيجية، لتقسيم الوطن العربي، بدءاً من تقسيم مصر إلى دويلات منفصلة جغرافيا، وبمجرد تفكيك أوصال مصر برأيه، ستتفكك البلدان العربية، مثل ليبيا والسودان، وغيرها من البلدان العربية الأخرى، ويعد تجربة لبنان إلى خمس دويلات، بمثابة نموذج لتجربة الوطن العربي، كما يعد تقسيم كل من العراق وسورية، إلى مناطق منفصلة على أسس عرقي، و ديني، هدف صهيونيا، والخطوة الأولى في تحقيق هذا الهدف هو تحطيم قدرة البلدين العسكرية. ويشير (عادل المعلم) في مقدمته لهذا الكتاب "أن غارودي يرغب ويطالب بمحاكمة صهيونية إسرائيل ونازيتها، وعنصريتها وسياستها التي تهدد العالم، ولا ينسى غارودي في هذا الكتاب أن يلقي الضوء على مخاطر التفسير المتطرف للكتاب المقدس، وعلى تحوير الأساطير التاريخية ليستنتج أن الصهيونية أهم مشكلة يواجهها العالم، وأن إسرائيل ستكون المفجر لحرب عالمية ثالثة، وأنها تريد امتلاك الأراضي التي ذكرتها التوراة من النيل إلى الفرات. ولما كانت الصهيونية العلمانية تتخذ من الدين ذريعة لجرائمها بحسب انضمامها للقانون العام للتعصب فإنها ستستخدم الدين لتبرير

سياساتها، وسواء أكان هذا التبرير عن طريق الدين، أم كان عن طريق العلمانية، سيبقى أساساً لكل الأساطير المؤسسة للسياسة الإسرائيلية، ويستشهد غارودي في قول (الحاخام موشيه منوحين) والد الموسيقار منوحين من كتابه (انحطاط اليهودية) تشعر الشعوب اليوم بالاشمئزاز من فكرة العرق السامي، والشعوب المختارة، لسبب بسيط وهو أن الصهيونية تعتبر الشعوب قطعاناً مسخرة لأجلها، وهذا ما ستفعله مع كل من تنتهي مصالحها معه، إنها الآن تسخر العديد من الشعوب العربية والأمريكية، حتى يأتي دورها في التصفية والتطهير، عند ذلك تتبع الصهيونية مثل قطيع مساق لا يعي ماذا حدث ولما حدث"

هل يعي الشعب العربي هذا الخطر الصهيوني قبل فوات الأوان، أم أنه سيمضي كقطيع مساق على هذه الحالة من التبعية التي لازمته منذ مؤتمر بال في سويسرا وحتى يومنا هذا ما الذي يتوقعه الحكام العرب من الصهيونية أكان ذلك بمساندتها أم بالسير خلف نفاقها وأكاذيبها؟ كيف يصدقون قيام سلام معها؟ متى سينتبهون إلى أن قوتهم في وحدتهم؟

استنكر غارودي ما شاهده من المذابح المروعة التي قام بها الجيش الإسرائيلي بواسطة الميليشيات المحلية لمخيم صبرا وشاتيلا في لبنان، لينشر وثائق هذه المذابح في ثلاثة صحف فرنسية، موجهاً الاتهام إلى الجيش الاسرائيلي أنه يقوم (بهولوكوست) ضد الشعب الفلسطيني الأعزل، والهولوكوست يعني القربان المقدس بمعنى أن الشعب اليهودي شعب مقدس، قدم كقربان لتعيش شعوب العالم بسلام، وبالتالي لا بدّ من إيجاد وطن له مقابل هذه التضحية، ومكافأته بتقديم الدعم والتعويض، مع تبرير المذابح التي يقوم بها ضد الشعب الفلسطيني، ليحل محله حتى لا يتعرض للإبادة

بعد كتابته هذه، اتهمته آلة الاعلام الصهيونية بأنه ضد السامية، لكن الرجل لم يستسلم رغم الدعاوي القضائية التي حركت ضده، وبقي يقاوم الافتراءات الصهيونية، حتى وفاته في حزيران الماضي وهو الشهر الذي ولد فيه، ولأنه ضد أكاذيب الصهيونية، واجه سخط اليهود، واعتبروه عدوهم الأول، ليدبروا له المكائد حتى عندما انتقل إلى جوار ربه، لم تكتب عنه الصحف الفرنسية، بأنه مفكر أو صاحب رأي، أو أديب، بل كل ما قالته عنه "مات الرجل الذي كان ينكر المحرقة"

لم ينصف الإعلام العربي غارودي، ولم يعرف العرب قدرات هذا المبدع وإمكانياته كما يجب أن يكون، ولم يقدر كما يستحق، ومع ذلك فقد وجد من كتب عن فكره، ونضاله ضد الحركة الصهيونية، كما وجد من نظر إلى أهمية مؤلفاته وأطروحاته التي أثرى بها الثقافة العربية والإنسانية

كتب عنه الدكتور جابر عصفور أنه حمل لواء الثورة على الواقعية الاشتراكية، لما انتهت إليه من جمود، وعن نظرية الانعكاس في حدودها الضيقة، ليتسع أفق النظرية الأدبية الماركسية، وتتحرر من سجونها التقليدية، وتتفتح آفاقها لتقبل أمثال (كافكا) في الأدب، و(بيكاسو) في الرسم، (واسترافنسكي) في الموسيقا، و(أراغون) في الشعر، وأضاف الدكتور عصفور معلقاً على كتابه واقعية بلا ضفاف "عرفت غارودي ثائراً على ضيق الأفق التقليدي للنقد الأدبي، وتأثرت بتحليله البارع، للنماذج الأدبية التي درسها

بوصفها نموذجاً للواقعية التي أصبحت بلا ضفاف متحولة من واقعية انعكاس الواقع إلى واقعية الموازاة الرمزية. ويضيف عصفور أن من يعرف سطوة المؤسسات الصهيونية على الأوضاع الفكرية في فرنسا، لن يستغرب عاصفة الهجوم التي انهالت عليه وهو يعلن بلا سكوت عنه، من التحليل الموضوعي العادل والحرب لأساطير محرق اليهود في ألمانيا النازية.

أما الروائي واسيني الأعرج فقد أكد عمق العمل الثقافي عند غارودي عندما اختار غارودي، عندما اختار القطيعة المعرفية مع اليسار الفرنسي، الذي تحول ليصبح تحت رحمة الصهيونية كما أكد بعده عن الصمت والتواطؤات التي تحدث، عندما يتعلق الأمر بالقضية الفلسطينية، وهو يشير إلى المبدأ الصهيوني القائم على القول: "من ليس مع الصهيونية فهو ضدها" ولا ينسى أن يكشف عن محاولات الصهيونية خلق مناخ إرهابي لكل من له رأيه الخاص بالقضية المحيطة بفلسطين، جاعلة من معاداة السامية سيف ديموقليس تهدد به متى يحلو لها.

وفي هذا الإطار يأتي رأي الدكتور عبد السلام المسدي: "إن روجيه غارودي هو المفكر النقي الحر المحترم بمرجعيات قائمة على الحق والعدل والفضيلة، يطوعها خدمة لقضيته النضالية المتنوعة. ويضيف مطالباً العرب، في أن يستفيدوا من إنجازات غارودي الفكرية، شاهداً على سمو الحوار الإنساني الهادف، من حيث هو السبيل العادل إلى ما تسميه الأمم المتحدة التنوع البشري الخلاق" الحوار الذي يقتضي أن يعي كل إنسان ما هو ناقص في عقيدته، وأنه بحاجة إلى الآخر، لملء الفجوات والفراغ في ذاته، إنه الشرط في كل تجاوز للذات، والرغبة في الاكتمال الذي هو روح كل عقيدة حية، تبحث عن الحقيقة وهي تمضي في طريقها إلى الأمام دون عائق قادر على إيقافها.

أما الروائي الدكتور محمد برادي، فكان له موقف آخر، ونظرة مختلفة فيما يتعلق بشخصية غارودي، والحكم على مواقفه الفكرية التي يصعب تقويمها من وجهة نظره، لأنها شديدة التقلبات والتناقض، ولأن مساره لا يخلو من التباس يدفع إلى الشك في نواياه ومصداقيته، ودليل البرادي على ذلك اعتراف غارودي بأن اعتناقه للإسلام لا يعني تخليه عن الماركسية، وأنه قد انتقل من منتقد للصهيونية إلى منكر لحصول المحرقة اليهودية على يد هتلر والنازية، هذا بالإضافة إلى قبوله جائزة القذافي".

ويأتي رأي الدكتور نجم عبد الله كاظم، ومضمونه: أن ما يحسب لغارودي مرونته وموضوعيته، وعدم تطرفه، وهي مواصفات قادته إلى تبني الحوار، الذي يتمثل في نضاله، بوصفه مفكراً ومستشرقاً غربياً، ومسلماً مناهضاً للصهيونية، وداعماً للإسلام.

لقد ناضل غارودي من أجل معرفة الحقيقة، وأحب الفقراء، وقبل القهر والعذاب والتشرد، والنفي، والاضطهاد، طرد من الحزب الشيوعي لأنه قال عن الاتحاد السوفيتي ليس اشتراكياً، ورأى في اليهودية أنها النقيض لنبوتها، ولم يقبل بسطوة الكنيسة الرومانية، متهماً إياها بعدم الوفاء للسيد المسيح، ورفض النزعة الإسلامية لأنها تخون الإسلام، وقال الكثير عن نفسه وعن الآخرين، ويبقى من أجمل ما كتب في روايته (من أكون في اعتقادكم) حول الجيل الضائع

بعد الحرب العالمية الثانية، قوله "إن عطائي الرئيسي ينتمي إلى جيل بيهرتي، الجيل الذي ولد في منتصف القرن تماماً، وقد بلغ الثامنة عشرة سنة 1968، وسيبلغ الخمسين سنة 2000، عرف المخدرات، واشترك في العصابات، وسلك طريق كاتمندو، وعاش أحلام تشي غيفارا، وقلق العصر النووي"

ذلك هو روجيه غارودي، المفكر والفيلسوف، الذي ساهم في كشف التزوير الصهيوني للتاريخ، وفضح التأويلات الصهيونية الباطلة لكلام الله، ورفض التطرف والإرهاب، ليس لأنه مرفوض في الشريعة الإسلامية فقط، وإنما في كل الشرائع الدينية والإنسانية.

المصادر والمراجع.

1 ـ روجيه غارودي النظرية المادية في المعرفة، تعريب إبراهيم قريط، دمشق، دار دمشق، بلا تاريخ.

ـ الإسهام التاريخي للحضارة العربية الإسلامية، الجزائر، 1946

ـ الإسلام الحي، دار الكتاب، الجزائر، 1986

ـ الأساطير المؤسسة للسياسة الإسرائيلية، ترجمة حافظ الجمالي، صباح الجهيم، دار عطية للنشر، لبنان، ط2، 1996

ـ الإسلام، ترجمة وجيه أسعد، دار عطية للنشر، بيروت، 1996

ـ نحو حرب أهلية ترجمة صباح الجهيم، دار عطية للنشر، بيروت 1996

ـ محاكمة الصهيونية ـ دار الشروق ـ القاهرة ـ طبعة ثانية ـ 1999

2 ـ أمينة عاوي، وعبد العزيز شرف، روجيه غارودي والإسلام، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1984

3 ـ ملف روجيه غارودي ـ دبي الثقافية ـ العدد 87 آب 2012

ـ أحمد سلامة ـ روجيه غارودي ـ مات مدافعاً عن الإسلام وفلسطين.

ـ غالية خوجة ـ غارودي مونولوج ثقافي وديالوج حضاري

ـ فابيولا بدوي ـ روجيه غارودي ـ بقي الإسلام قناعته الوحيدة الراسخة

ـ محمد عريبي ـ المهدون العرب يدعون إلى قراءة تجربته ومسيرته الإبداعي.

4 ـ مجلة العربي/ روجيه غارودي ـ رحلة التحولات الكبرى ـ العدد 4128 ـ تموز 2012.

□□

شخصيات..

في الذكرى الخامسة لرحيل ياسين فرجاني

(1925– 2007)

□ د. راتب سكر *

إذا كانت أخبار السندريلا الجميلة والسندباد المغامر والشاطر حسن وسواهم قد سحبت الخيوط الملونة لطفولة الكثيرين من أبناء الناس في الدنيا، فإن أخبار الوحدة السورية – المصرية، وقيام الجمهورية العربية المتحدة، وما تلا ذلك من أحوال ذات طوابع درامية توجها الانفصال، قد حفرت في مكونات الوجدان ومس الروح لطفولتي وطفولة كثيرين من أترابي صورا يتداخل فيها الفرح المصاحب بالأهازيج والهتافات تارة، والحزن المصاحب بالدموع، بل بالإجهاش بالبكاء والنحيب تارة أخرى. وقد ظل اسم ياسين فرجاني سنوات طويلة يرسم في تلك الصور خطوطا طليقة، منحت تلك الطفولة قدرة وثابة على تشكيل الرؤى والحب والصداقات.

صور ذلك الإنسان الحميم ضابط وحزبي ومحافظ لحماة، وشعراء، وصديق، ظلت ترفد الحوارات بألق خاص، مولدة الرغبة في سماع المزيد من أخباره الصغيرة والكبيرة، ففي كل منها أمثولة ذات دلالة، وعبرة ذات مرمى بعيد

ولد ياسين فرجاني في عام 1925، بمدينة تدمر التي تلقى فيها تعليمه الابتدائي والمتوسط قبل أن يتم دراسته الثانوية في مدرسة التجهيز الأولى جودت الهاشمي بدمشق ويلتحق بالكلية العسكرية في حمص سنة 1946، ويتخرج فيها سنة 1948 بدورة الشهيد مأمون البيطار حيث الشهيد فوزي سلو مدير الكلية العسكرية و من الدورة الرئيس (النقيب) عدنان المالكي، وهذه الدورة الأولى التي تخرج بعد الاستقلال ثم تقديم موعد تخرجها استثنائياً قبل موعده المقرر بسبب نشوب حرب 1948

* عضو المكتب التنفيذي في اتحاد الكتاب العرب، رئيس تحرير مجلة التراث العربي

في هذا الجو المحموم بالمشاعر الوطنية والقومية، راحت شخصيته تنصهر وتتكون من جديد متجاوبة مع أحداث جسام، ومتفاعلة مع شخصيات مشهود لها في تاريخنا الحديث. فتنقل بين مواقع قيادة عدد من الوحدات العسكرية في سلاح المدرعات، عرفت شخصيته الحازمة متداخلة مع شخصية الشاعر الذي يسم مرؤوسيه بطريقة إلقائه قصائده المبهرة. وقد شاءت المصادفات الجميلة أن يكون من أولئك المرؤوسين واحد من أقرب الأصدقاء الذين رافقتهم على دروب الحياة، هو الطبيب المعروف د.مروان الإمام الذي كان حفظ في مرحلة خدمته العلم من قصائده باقة جميلة. لطالما أسمعني إلقاءه ليضفي على ملتقياتنا طوابع وجدانية آسرة.

شغل منصب مدير لمكتب المعلومات العسكرية، ومدير تحرير مجلة (الجندي). ودرس في فرنسا ضابطاً في سلاح المدرعات، واتبع دورة أركان في دمشق، أبدى نشاطاً فاعلاً أهّله لأن يكون واحداً من ثلاثة عشر ضابطاً، تأسس بهم مجلس القيادة العسكرية عام 1957. الذي برز العمل في سبيل الوحدة مع مصر، غاية من غاياته الأساسية، فسافر أعضاؤه، باسم الوفد العسكري إلى القاهرة في 13-1-1958 كان الفرجاني من أكثرهم حماسة لتحقيق تلك الغاية، ففوجئ الجميع بفكرة الوحدة الفورية. في أثناء محادثات الوحدة بين سوريه ومصر وأعلن بعدها قيام الجمهوريه العربية المتحدة في أيام تلك المباحثات، علم عبد الناصر أن ياسين فرجاني شاعر، فطلب منه أن يسمعه بعض شعره، فأسمعه، وظلت هذه اللحظات تبعث في حديثه نبضاً خاصاً من التعبير عن الفرح وألق الشعر وقصائده في نفسه.

حسمت توجهات دولة الوحدة لتعيين شخصيات عروبية بارزة لمهمات محافظي المحافظات، نقل في ظل راية الجمهورية العربية المتحدة الوليدة إلى وزارة الداخلية برتبة عميد، وعين محافظاً لحماة، وعين زميله وصديقه محمد رام حمداني محافظاً لحمص، كما عين عبد الحليم قدور (الشخصية المعروفة في قارة والقلمون) محافظاً للاذقية..

كان في مرحلة الدراسة الثانوية عندما كان زميله المحبوب مرهف عصابه (1953 -1994)، الذي غدا واحداً من أجمل أصدقاء العمر، يحدثنا متلذذاً ومنفعلاً، عن زيارة ياسين فرجاني إلى دارهم، بعد أن أصبح محافظ حماة في أيام الوحدة، فقد وقفت سيارة المحافظة أمام الدار في حي البشورة القديم، وترجل المحافظ يبحث عن الأستاذ خالد عصابة (1916 - 1974) - أحد الوجوه التربوية في تلك الأيام -، وزاره بمودة يذكره بتتلمذه له في الصف الرابع الابتدائي عندما كان معلماً معيناً في مدارس تدمر، مبدياً مشاعر العرفان والولاء اللامتناهيين برجل مثله حريص على ألق الشعر في نفسه الوثابة على دروب الحق والخير والجمال، مما أثر في المعلم القديم وأسرته تأثيراً عميقاً. استمر يولد في الأحاديث فيضاً من المشاعر(1)، والعبر، وهذه الحادثة من يوميات حياته في حماة محافظاً تعبر عن جانب مهم من طبيعة علاقاته الاجتماعية في تلك المرحلة، التي يفتح الحوار حولها بين أصدقاء دراسة المرحلة الثانوية في مطلع السبعينيات أبواب لشهادات لا تنتهي، فيقول موريس سكري(2) "ياسين فرجاني شخص عرفته مذ كنت طفلاً في السابعة. كان يتردد وهو محافظ.. لزيارة صديق له يسكن في شارع ابن رشد فوق محلي، هو عبد الملك عثمان(3). يتواصل مع أهل

الشارع ويتبادلان معهم أطراف الحديث بعفوية لافتة .. لم أعرفه شاعرا إلا في سنوات الشباب .. لقد دهمت عن ذاكرتي المناسبة التي وضعوا فيها حرسا على باب ذلك المنزل. أعتقد أنها أيام الانفصال .. فقد علمت فيما بعد أن المحافظ صديق حورانا عبد الملك نقل من حماة ، ووضع قيد الإقامة الجبرية

لم تشغله علاقاته الوجدانية اليومية ، عن الشعر الكبرى والهموس العام بالمحافظة ، متابعا بدأب واجتهاد تفاصيل الحياة اليومية للناس ومستقبلا شخصيات دينية وثقافية وسياسية ، سورية وعربية وعالمية كبيرة ، ففي محفظة صوره التذكارية يظهر مرحبا في حماة ببطريرك أنطاكية وسائر المشرق للروم الأرثوذكس ثيودوسيوس أبو رجيلي ، وأكرم الحوراني ، وعبد الحميد السراج ، وعبد الحكيم عامر ، وزكريا محيي الدين ، وحسين الشافعي ، وثروت عكاشة ، وغيرهم.. فضلا عن صوره المميزة مع الرئيس عبد الناصر ، يستقبله في مطار حماة ، أو يقف قربه على منصة السرايا وهو يلقي كلمة في المحتشدين بساحة العاصي ، أو يلقي بين يديه إحدى قصائده الحماسية يحييه بها ، وإيمانه برسالته لنهضة الأمة

كان الرئيس جمال عبد الناصر الذي زار حماة ثلاث مرات ، واحدة منها صحبه فيها الرئيس اليوغوسلافي المعروف جوزيف بروز تيتو يبادل الضابط الشاعر الذي غدا محافظا مشاعر المحبة والتقدير ، فزاره في منزله غير مرة ، شاكرا في إقامته ومبيته إلى مودته ومودة أولاده ورفيقة دربه التي ربطتها مع صديقتها إحسان بيت الدروبي بالسيدة تحية عبد الناصر علاقات حميمة خاصة

استمر عبد الناصر يحكي لصديقه الشاعر المحبوب ، محافظ حماة ، مشاعر الثقة والود والتقدير ، فمنحه ميدالية تذكارية بمناسبة وضع حجر الأساس لمشروع السد العالي ، وميدالية تذكارية بمناسبة بدء العمل بالخط الحديدي بين حلب و اللاذقية ، وميدالية تذكارية بمناسبة افتتاح سد الرستن في الإقليم الشمالي

صارت الأحاديث والصور المرتبطة بهذه الذكريات القيمة من موضوعات حواراتنا بعد أن جمعتنا أواصر الصداقة على دروب الفكر والأدب والحياة ، منذ منتصف التسعينيات ، وصمت بأشعته معرفتي لرفيقة دربه وبناته ، المهندسة رولا ، والمدرسة بيان ، وطبيبة الأسنان ميسون ، التي كانت في الثالثة من عمرها ، عندما رددت أمام الرئيس عبد الناصر وهو ضيف في بيتهم في حماة ، أبياتا من شعر أبيها ، يقول فيها : "يا جمال حبك لن نحيدا لم تكن ملفاة ، لم تكن عبيد ، فربت الرئيس على رأسها ، وقال لها : حتكوني شاعرة ، زي أبوك ... هذه التفاصيل الصغيرة ، كانت من مصادر نماء أفق علاقات أدبية وإنسانية جمعتني بسمه الذي تحول يوما بعد يوم إلى رمز من رموز القيم الفكرية والوجدانية التي أثرت في حياتي تأثيرا حاسما

شهدت حماة في عهده نشاطات كثيرة من أبرزها حفره للبئر الارتوازي الذي اشتهرت مياهه في تلك الأيام بقدرتها على شفاء كثير من الأمراض ، مما جعل حماة قبلة لزائرين كثيرين يقصدونها للسياحة والزيارة والاستشفاء وكان من أولئك الزائرين شخصيات سياسية وأدبية واجتماعية عربية معروفة ، وهو يتابع هذه الظاهرة ويعرف بجهود شخصية دؤوبة ، أسهمت في تحرير مكانة شخصيته المحبوبة في قلوب

الجميع، وفي إقدام بلدية حماة على منحه شهادة تقدير ولقب مواطن شرف

كثيرون من مدينة حماه جيلي الذين عملوا بإشرافه ذات يوم، وعرفوه عن قرب مثل فردوس علواني، وعبد الباري الحافظ، وبهيج شمة، وغيرهم، ممن ربطتني بهم أواصر التلمذ والمودة والصداقة، كانوا يرفدون نشأتي وتنشئة كثيرين من أقراني، بروافد من سيرته العطرة مدركين ضرورة نقل جمرات القيم وفرسانها، من جيل إلى جيل. كان آخر عهدهم به في حماة صباح 28 - 9 - 1961، وهو في عنفوان السادسة والثلاثين من عمره، وكبرياء الشعر والعمل الوطني والقومي، عندما طوقت دبابات الانفصال مبنى المحافظة، وحالت دون وصولهم إليه في داخله، التقى فردوس علواني(4) في زاوية الساحة المطلة على المكان، الأديب قدري العمر، مدير المركز الثقافي العربي في ذلك العهد، متحدث باكيين (بل مجهشين بالبكاء منتحبين) متأثرين بما يجري أمام نواظرهما، وهو في داخل المبنى يرفض إنزال علم الجمهورية العربية المتحدة عنه، حتى عليه خصومه، بعد ثلاثة أيام، وأنزلوا علم الوحدة بالقوة، مبدلين به العلم القطري، كان يوم الانفصال من أسوأ أيام حياة ياسين فرجاني وأقساها، وأكثرها مرارا، كما كان يردد دائماً، مسربلاً ساحات نفسي ووجداني بفيض من أسى، لن أبرأ من قسوته ما حييت.

لقد ظل هذا الحدث يثير اهتمام جميع الذين عنوا بشعره وسيرته، فتوقف على دلالته د. عبد الإله نبهان في تقديمه لديوانه "الولي" الذي أعده بعد رحيله، قائلا: "عين الفرجاني محافظ لمدينة حماة، واستمر له طوال سنوات الوحدة فلما حدث الانفصال بين سورية ومصر في أيلول 1961، رفض الفرجاني التعاون مع حكومة الانفصال، وتمسك بموقفه الوحدوي واعتزل الوظيفة ولزم بيته، واستمر إيمانه بالوحدة العربية قويا لا يتزعزع حتى يومه هذا، لا يبغي به بدلا ولا يقبل عنه حولا"(5).

بعد الانفصال، ترك العمل الإداري العام، وعاش في عزلة، لا يخفف من وطأة أحزانها ـ التي راحت تأكل أيامه ـ إلا اتصاله بجمهور قصائده، هو الذي بدأ رحلته مع الشعر منذ الخمسينيات، معبرا عن مواقفه من أحداث الوطن العربي شعراً في الصحف والمجلات، فضلا عن التسجيلات الإذاعية والأناشيد الوطنية والموشحات في الإذاعة السورية.

ظل وفاؤه لمحبة الرئيس جمال عبد الناصر، عميقا في نفسه، يترجم إلى قصائد لاهبة، وعندما حل يوم رحيل عبد الناصر، داوى بأحزانه في 28\أيلول من عام 1970، سافر مع المسافرين من دمشق مشاركا في جنازته المهيبة، وبقي في القاهرة إذ وجه عبد المحسن أبو النور الأمين العام للاتحاد الاشتراكي العربي في مصر دعوة باسم السياسي السوري الناصري ياسين فرجاني لحضور أربعين الزعيم عبد الناصر، وبهذا الحدث التاريخي اكتملت دورة الحزن في حياته، متممة رغبته في اعتزال العمل السياسي، فعاش بقية ما له من عمر لقصائده التي علت فيها نبرة الخيبات والانكسارات

في عام 1995 أصبحتُ عضوا في مجلس محافظة حماة، وأسهمت - في البناء الذي شغله مكتبه قبل نحو خمسة وثلاثين عاما، في تنظيم مهرجان لمسة من معتقد، احتفاء بمرور خمسين عام على ولادته في قلعة شيزر التاريخية في ربوع العاصي، وفي غمرة الاستعداد لذلك، طلب محافظ حماة إدراج اسم الشاعر ياسين فرجاني

بين أسماء الأدباء المشاركين، مبينا أهمية وجوده في نشاط علمي وثقافي نوعي، تنظمه المحافظة التي خدم ربوعها سنوات جميلة من عمره وعمرها، وأحبها وأحبته فمنحته لقب مواطن شرف في يوم من أيام الجمهورية العربية المتحدة - أيقظ ذكر الاسم كل ما في مساحات الروح من صور درجت ترتل أنغامها، منذ زمن بعيد، وسرعان ما اكتشفت أن ما تلهج به نفسي، يحاكي ما تلهج به نفوس كثيرين من المشتغلين في حقول الأدب والثقافة، تحلقوا حوله على ضفاف العاصي، فرحين بوجوده بينهم، متذكرين قصصا كثيرة من ماضيه البهيج

سرعان ما اكتشفت أواصر المودة التي تشدني إليه، ونمت علاقاتنا الأدبية والإنسانية، وحواراتنا المعمقة، حول ذكرياته الشخصية، والوحدة والأحلام الكبيرة، كان حنيني إلى جذر الأحلام الوردية، يخجل رغبتي في مخالفته الرأي، ومحاورته مواقفه في هذه القضية أو تلك، لذلك بدا حوارنا شكلا من أشكال المونولوج الداخلي غالبا. نشرتُ دراسات حول شعره وحياته، وتشاركنا على بساط الصداقة والمحبة في عبر نشاط شعري وثقافي، في حمص وحماة ودمشق، ودعوته (متعاونا مع زملائي في مجلس إدارة نادي الرابطة الفنية بحماة) في عيد الجلاء من عام 1997، إلى ندوة ثقافية نوعية، يشاركه فيها مجموعة من قدامى مجاهدي النضال الوطني في حماة ضد الاحتلال الفرنسي، فكان اللقاء عميق الأثر، لائقا بالمناسبة، ما تزال أصداؤه الطيبة ترن في ذاكرة كل من حضره.

في مرحلة مرضه الذي ألم به، في السنوات الأخيرة من عمره، كنت دائم التنسيق مع كثيرين، في الجمعية واتحاد الكتاب العرب، للاهتمام به والاطمئنان عليه. وقد شجعت أيسر الأصدقاء والمحبين إليه حركة ما يقتضيه الوفاء للشعر والوطنية، فأقام المركز الثقافي العربي في تدمر، مساء الخميس 2007/04/21، حفلا تكريميا، تم فيه إطلاق اسمه على قاعة مسرح المركز وبعد أيام معدودات رحل عن دنيانا في السادس من أيار 2007. فأقام له فرع اتحاد الكتاب العرب في حمص مساء الخميس 12 - 7 - 2007 احتفالا تأبينيا، اختارتني أسرته لإلقاء كلمة أصدقاء الفقيد في الحفل، وأنا بمرتبة التلميذ من تلامذته، فتسابقت مع المشاركين فيه إلى بيان مناقبه الراقية وجمال ألق روحه وخلقه وأدبه.

في شهور عامنا الجاري 2012 المثقلة بأنين أحداثها الجسام، وجدتني أطيل توقفي في الذكرى الخامسة لرحيله، ملتمسا في سنوته البعيد رنة محبة ورجاء، ومسترجعا ما حفظته الذاكرة بحمص لأثل من صوره، تلميذا وفيا، وعسكريا شجاعا، وسياسيا عروبيا من طراز خاص، وشاعرا تغنى بحماة وعاصيها وتدمر وباديتها غناء عاشق، وإنسانا مجبولا من حب وشوق ووفاء... أستعيد تلك الصور متأملا في دروس الماضي وعبره، فأجد اللحظة مسكونة بالوداد والأمل، تفتح الأوراق للدراسات في أدبه الجميل وسيرته العطرة.

أصدر مجموعاته الشعرية الخمس: رفاق السلاح (1980)، واحة الزيتون، (1992) مواسم المطر (1993) كتب مقدمته د. عبد السلام العجيلي، إشراق الفجر (1998)، ألوان (2007)

عندما تعرض قصائد الشاعر ياسين فرجاني بسماتيها أمام ناظري قارئها تتشابك أغصان بسمة لتكون ألف جسر وجسر، لعل أجملها

دلالة في تسويغ الكتابة عنها ذلك القول، الذي تضمنته مقدمة الدكتور عبد السلام العجيلي لديوان الشاعر ياسين فرجاني "مواسم العطر" الصادر ضمن منشورات دار مجلة الثقافة في دمشق، ويرى أن شاعرنا منتم إلى العروبة بالتكوين و بالنشأة مثل انتمائه أو قبل انتمائه إليها بمعاناة الحياة الواقعية ثم بالتطلعات و المطامح

مما لاشك فيه أن اسمي صاحب المقدمة د لعجيلي، وصاحب الديوان الشاعر الفرجاني، من الأسماء الأثيرة لدى الوجدان، مما يشكل دعوة أنيقة إلى مأدبة الكلمات والمعاني، من اللائق بعد قبولها والعودة إلى منضدة الكتابة عنها أن توصف بأنها دعوة حميدة، فعلى جمجمة تسع وثلاثين ومئتي صفحة من القطع الكبير تسفر القصيدة في رحاب الطبيعة والوطن مرحلة تكوين الشعر وقرائن قصائده بطين الأرض التي يحفر التاريخ خده في فلواتها ويتطاول الحاضر صاعدا بمآثره متطلعا بعينين عميقتين إلى المستقبل

إن هذا الغنى والتنوع في حياة الشاعر المنعكس في شعره بلوحات فنية معبّرة لم تلغ جمال مرابع الطفولة ودلالاتها النفسية من وجدانه، فخصّ مدينته (تدمر) بديوان شعري متكامل صدر بعنوان واحة الزيتون ضمن منشورات دار المعارف في حمص، إن الشعر الذي حمل نبض طفولته إلى كل مكان عربي سبحه بالقصائد يعود في هذا الديوان والهوى العربي يملأ نفسه إلى معاني الطفولة، يقول في قصيدته حبيبتي تدمر

"هذه تدمر من خلف الربا

تتجلى فتنة للناظر

بادرتني بسؤال عاتب

عدت للقلب الآن يا هاجري

كيف أنساك وفي جفن المنى

زهو أيام الشباب الباكر"

يعود الشاعر إلى بلدته الأولى عودة فارس محمّل بأريج المواقف المشرفة في الحياة، وإذا كان الأدباء عادة يعودون إلى مرابعهم الأولى باحثين عن ذكريات يسبجون منها أربطة يضمدون بها جراحات أيامهم، فإن الشاعر في هذا الديوان يعود و بين برديه اختيال الظافرين وهذا ما يجعل يديه قادرتين على استنبات رمل الصحراء وروداً ورياحين يحمل النسيم أريجها إلى مسافات بعيدة

تبعث الأمكنة في قصائد الشاعر صوراً للمستقبل الذي يشعل مصابيحه من شعلة الماضي الشاهد على علاقته الوجدانية بتلك الأمكنة، مما يضفي على قصيدته "رحلة في النيل"(6)، على سبيل المثال، تشوقاً إلى قادم فيض بقيمه و مثله، لا يقتصر بعده الفني على الإعجاب بماض تولى، والأسف على أنغامه

هذه العلاقة بـ (تدمر) مدينة الطفولة أو بـ (النيل) الذي رآه منزل الأحلام العربية يوم زاره، تفتح على عناصر الطبيعة العذراء أبوابها الواسعة في قصيدته "مدينة حماة"(7)، فيمرج ريشته بألوانها ممعن التداخل بين ثلاثية الذات والطبيعة و المجتمع، يقول

"هذي حماة على الزمان تظل زاهية الإهاب

أحببتها حب الغريب يعود من بعد اغتراب

وجعلت من أدواحها كوني وريانها شرابي

و لكم شجيت لعورة بحثتها دنيا رباني

تبكي على أحبابها وجداً فيذكي الوجد ما بي

ولبي ـ تبيت الروح في شوق الهم والتصلب

...

فكأنها و كأنني خلان ذابا في عتاب *

في ديوان الشاعر ياسين فرجاني "مواسم عطرة"، باقة من القصائد، تزين أبياتها بأسماء أمكنة أثيرة لديه، منها ما زاره او عاش في ربوعه مثل تدمر وحماة والقاهرة، ومنها ما ارتبط في وجدانه بأخبار مقاومة الأعداء مثل السويس والجزائر واللواء السليب، وهذا التنوع في الأمكنة وعلاقاتها الاجتماعية يؤثر في فكر القصائد وصورها الفنية، فتطل على صور الأمكنة التي عاش فيها الشاعر مرحلة من مراحل عمره، ألوان الطبيعة المتناغمة مع الذكريات و انفعالات الوجدان الذاتي، كما هو الحال في قصيدته مدينة حماة — هو الذي عاش في ربوع الماضي محافظاً سنوات جميلة - أما الأمكنة التي ارتبطت في وعيه الفكري والسياسي بصراع العرب مع أعدائهم في سبيل عزتهم و كرامتهم، فتولد المعاني المرتبطة بالوجدان العربي الجمعي وتوثيه السياسي الحالم بتغيير طبيعة القصر الموات إلى خصب واعد، و بذلك تأخذ صور الطبيعة ثنائية الواقع المقفر والقادم المخصب، مقنعة لثنائية: العربي المقاوم و عدوه المستعمر الطاغي، وهو ما تعبر عنه قصيدة الشاعر "تأميم قناة السويس"(8) التي يقول فيها:

" من خليج العرب حتى شط بحر الظلمات

هزنا صوت عشقناه أبيٌّ النبرات

ساحر أورق بالآمال في القفر الموات

والتقينا أمة جبارة عند القناة "

ياسين فرجاني في مجموعاته الشعرية شاهد على أمكنة عربية فسيحة المعاني والصور، خبرها أكثر من نصف قرن من زمانه و سجل نبض أحلامها في قصائده شاعراً وشاهداً، ستظل شهادته وثيقة ذات دلالة من وثائق الخطاب الكفاحي العربي في مرحلة من مراحل عداده الظاهر على تحديات عصفت بأمكنته واحلامه، و ما تزال اخطارها محدقة بخسرة تلك الأمكنة و نصرة تلك الأحلام.

مر على رحيله عن دنيانا الفانية خمس سنوات عاصفة بأحداثها ومتغيراتها، يطل وجهه الوديع من خلف غيومها، فتمسح اليد الصغيرة عن الجبين خطوطاً تبتعد الرؤى والآراء المختلفة حول تاريخ الوحدة والانفصال وغيرهما ولترتسم في الأفق كلمات سامي شرف مدير مكتب الرئيس عبد الناصر فيه كان من أفاضل الثوار العرب الأحرار وكان موضع تقدير وحب واحترام من الرئيس جمال عبد الناصر ومنا جميعاً كان يتبع كل نشاطاته بالتقدير، لقد أدى كل ما كلف به من مهام بنقاء و شرف، و كان رجلاً محترماً عفيف النفس يعتز بكرامته و بعروبته).

الهوامش

(1) المعلومات الشخصية مستقاة من صداقة حميمة مع الشاعر المرحوم عمرها أكثر من عشر سنوات وقصة الزيارة كان يرويها الصديق الحمصي المرحوم مرهف خالد عصايه

(2) برز نشاطه فنان تشكيلي منذ مرحلة الثانوي وعندما بعد تخرجه في كلية الفنون الجميلة فيما بعد أحد أبرز الفنانين التشكيليين في حماة

(3) كان عبد الملك عثمان شخصية عسكرية ينتمي لعائلة معروفة بوطنيتها واهتماماتها الثقافية، عد أخوه سهيل عثمان حتى رحيله عام 1986 أحد أهم أساتذتي في الحياة

(4) صداقة حميمة ربطتني بفردوس علواني منذ مطلع الثمانينيات، حيث فتح أمام عيني نوافذ أطل منها على مرحلة الخمسينيات التي كان مؤثرا فيها بجميع علاقاته

(5) فرجاني، ياسين، 2007 - الروابي، قصائد. تقديم د. عامر فاخوري، إعداد وتقديم د. عبد الإله نبهان، جامعة البعث، حمص، (160ص)، ص3

(6) فرجاني، ياسين 1992 — "مواسم المطر"، دار مجلة الثقافة، دمشق (239 ص)، ص (215 ؛

(7) المصدر نفسه، ص (213 ؛

(8) المصدر نفسه، ص (99)

□□

رائحة القدس وتماهي الشكل والمضمون في وحدة الموضوع

□ محمد عازي التدمري *

- 1 -

ينهض شغل القاص (محمود أحمد علي) في مجموعته القصصية (رائحة القدس) على تماهي وحدة القص المتنق في وحدة الموضوع، المعني بالقضية الفلسطينية، وما يعانيه أهلنا في الأرض المحتلة، فبدا الاهتمام واضحاً بالشغل على المضمون الواحد، حيث ضمت المجموعة ثماني عشر قصة، منها ست عشر كانت معنية بالقضية الفلسطينية، وأطفال الحجارة، وأما القصتان الأخريتان فقد كان لهما علاقة بالفساد الإداري، إلى جانب تصميم أمريكا على غزو العراق، بالإضافة إلى ما يُشير إلى نقد واضح ومباشر لأداء الجامعة العربية، وموقفها مما يجري على الساحتين الفلسطينية والعراقية. ونحن إن بدأنا بقراءة عنوانات القصص المعنية بالقضية الفلسطينية، نراها توالت على الشكل التالي:

(سؤال) و(هدية الحاج) و(من هو؟) و(لم يسقط الحجر) و(الرجم بالحجارة) و(الانتفاضة) و(من يرسم لي الخارطة) و(أبو عمر مسجون) و(الأحجار تتكلم) و(لماذا؟) و(صبرا) و(ملك العبه) و(رائحة القدس) و(مشهد) ومن خلال تأمل العنوانات، فمن أول ما نلاحظه، انسجامها مع المضمون العام للقصص، فنجد:

1 ـ ثلاثة عنوانات تدور في فلك الحجارة سلاحه الأطفال في انتفاضتهم.

2 ـ عنوانان تدوران حول ياسر عرفات.

3 ـ عنوان واحد حول معاناة الشعب الفلسطيني.

4 ـ عنوان واحد له علاقة بالانتفاضة.

---

* باحث من سورية.

5 ـ عنوان واحد يتناول رائحة القدس

حتى العنوانات الأخرى، ومن خلال قراءة مضموناتها نجد أن الحدث يصب في الموضوع نفسه، وهذا ما يمنحها مؤشراً يرسم خطة عمل القاص في المجموعة التي امتازت قصصها بقصر مسرودها وتكثيفها بشكل جعل أسلوبها يقترب من أسلوب القصة القصيرة جداً

ـ 2 ـ

• في القصة الأولى (سؤال)ص6 ـ 8 المهداة إلى الطفل الفلسطيني الشهير(محمد الدرة) يطرح القاص السؤال الصعب في فم الطفل الفلسطيني، وهو يسأل عن أبيه، الذي لا يعرف أين هو؟ هل هو حي، أم في رحاب السماء؟مع أن الأم تعرف جواب السؤال الذي يُشكل سر مأساتها أيضاً

بابا فين يا ماما ... ؟!!

راح يردد جملته التي لم يعرف لسانه غيرها قبلته، ضممته إلى صدري. ورحت أحكي له قصصاً خرافية – تصلح لسنه ـ لعله يتناسى سؤاله ولكنه ظل يردده مرة ومرات. أهرب في ركن الحجرة. يأتيني صوت بكلماته، أسمعه يهمس في صمت

ـ كل الولاد ليهم بابا... وأنا ماليش بابا

ص6

ومع هذا، فإن الطفل لم يعد يردد سؤاله، لأنه اعتاد أن يرى أمه، تُطيل النظر في شاشة التلفاز، التي تعرض وجود ثوار الانتفاضة

يمسك حجراً، يتقدم الصفوف، يضرب الجمة الصدئية والأنوف المعقوفة دون خوف أو فزع. طفلي محمد لم يعد يردد سؤاله ولكنه اعتاد الجلوس معي لمشاهدة النشرة في اهتمام أحسست به يكبر يوما بعد يوم، وامتنع عن اللعب مع أطفال الحارة، وهجر كل الألعاب، وأصبحت لعبته الوحيدة جمع الأحجار " ص7

حتى كانت المفاجأة حيث

ذات صباح استيقظت من نومي لم أجد طفلي بجواري... قلبي يدق دقات سريعة متتالية على غير العادة... انتفضت من نومي... أسرعت للبحث عنه داخل حجرات البيت فلم أجده. حتى الأحجار التي امتلأ بها البيت لم أجدها " ص8

ليبقى السؤال علامة استفهام كبيرة تطبع على شفاه أطفال فلسطين، الذين يسألون عن آبائهم وإخوانهم ولا يجدون جواباً، يأخذونه من أفواه من هم أكبر منهم وكأنهم يخشون الجواب، مع أنهم يعرفون سره.

• في المستوى الأول يُقدم السارد جمال الدرة، وزوجته وهما يُحصيان مادخراه من مال لشراء هدية نجاح لابنهما (محمد)الذي يصر على أن يذهب مع والده لشراء الدراجة، حيث من حقه أن يختار لون دراجته الجديدة

ـ حبيبي معك يا بابا

ـ لماذا ؟

إنها دراجتي ومن حقي أن أختار لونها وحجمها... فأنا الذي سوف أركبها وليس أنت ثم إنك يا أبي لا تعرف ركوب الدراجات

نظر الأب إلى زوجته... رأتها ترجوه من خلف ابنها حتى يوافق على أن يأخذه معه، وافق الزوج. "ص9

ويكشف السارد عن طبيعة الطفل (محمد)الذي يتزعم أطفالاً في مثل سنه، حتى إنهم يطلقون عليه اسم القائد

بل الأكثر من ذلك يعود كل ليلة وهو يتفاخر سعيداً. يتحدث إلى أمه وفي يده (المبله) وقوله لها مثل الأبطال الأفذاذ

(فقأت عين أحدهم اليوم) ص10

ولايمر القاص بعض التفاصيل الصغيرة المتعلقة بشيء (محمد) الذي أصبح شاب

من وحدة الموضوع .

" انظر إلى محمد وإلى بنطاله لقد أصبح قصيرا عليه. ابننا قد صار رجلاً ولك أن تفخر به وأنت تسير بجواره. وضع الزوج يده فوق بطن زوجته وراح يقول في سخرية

عندما تعود تتعودين قد نحبب

ضحك الثلاثة " ص11

● في المستوى الثاني: وبعد أن يخرج محمد برفقة أبيه لشراء الدراجة، يقدم السرد وصفاً لما يجري في شوارع القدس

صوت طلقات النيران ترتفع في سماء القدس، عربات كثيرة محطمة تملأ الطريق، مئات المحلات التجارية مغلقة، الدبابات الإسرائيلية تملأ السوق تسير في ميعاد دوريتها، عشرات الجنود الإسرائيليين يفرضون حظر التجول على مناطق كثيرة من البلدة، والبعض الآخر يمنع دخول مدينة القدس بدون الهوية، همس الأب في ضيق

- إلى متى يا رب هذا الذل والهوان. !؟ "ص11

يتحسس الطفل الحجر القابع في جيبه، ويتابع السير إلى جانب والده، حتى وصلا محل بائع الدراجات، انتقى محمد واحدة. دفع الأب ثمنها. قفز محمد فوق الدراجة وطلب من أبيه أن يركب خلفه. تبسم الأب وقال

أتستطيع حملي يا محمد !؟

قال محمد في ثقة

أتشك في أن ابنك أصبح رجلاً يعتمد عليه يا أبتي. " ص12

في تلك اللحظة يغلق صاحب المحل محله، يسأل

- ماذا حدث ؟

هذا فجر نفسه

وضع محمد يده فوق جيبه يتحسس الحجر القابع بجوار (النبلة). رآه أبوه عرف مقصده، وضع يده فوق يد محمد يمنعه من فعلته. قال في غضب

- أبتي الأعداء يقتلون العشرات. والمئات يسقطون جرحى والجنود قد طوقوا المدينة. والبقية الباقية من أهالي المدينة يهربون من طلقات النيران. فماذا علينا أن نفعل. ؟ "ص13

الصراخ يتصاعد من حولهم، يطلب من أبيه أن يختبئ وراءه. فثمة قناص غادر يراقبهما، جندي إسرائيلي لمح من فوق دبابته محمداً وأباه يتقدمان من دون خوف أغاظه الموقف " أخرج طلقة من بندقيته قاصدة الأب. تصدى لها في شجاعة محمد الدرة. دخلت جسده. اخترقت قلبه. لم يصرخ ولم يسقط على الأرض. احتضنه الأب. فاجأته هو الآخر طلقة أصابت كتفه الأيسر، أمسك محمد أباه حتى لا يسقط منه، صراخ الأطفال والنساء يعلو على طلقات النيران الخارجة من فوهة بنادق الجنود الإسرائيليين. قال محمد في تماسك شديد

- اركب يا أبتي.

رد الأب والدموع تغسل خديه

- كيف أركب والدماء المتساقطة منك مثل المطر !؟

- لا عليك يا أبتي ألم تقل لي أن الرجال لا يبكون. !؟ "ص14

حمل محمد أباه على دراجته وانطلق وسط وابل من النيران

● في المستوى الثالث يطمئن محمد المصاب على وصول أبيه الجريح إلى المنزل، في الوقت الذي كانت فيه قوته تتهاوى، يسقط فوق الدراجة، يلتقطه أبوه يضمه إلى صدره، قال محمد في شجاعة وتماسك

"(أبتي ما عدت أريد الدراجة.. ما عادت لي فيها حاجة !!)(1)

ثم أردف

لا تبك يا أبتي فالرجال لا يبكون

ـ رد الأب في حزن شديد

ـ لن تموت يا محمد.. لن أدعك تبعد عني.. الدم ينزف بشدة "ص15

وبالفعل مات محمد الدرة إثر إصابته الخطيرة، وفي نفس اللحظة تلد زوجته

جفف الأب دموعه.. قال في شموخ وتماسك

ـ ليكن اسمه محمداً.. فالدرة لن يموت.. لن يموت

وهذا ما حدث بالفعل في الحقيقة.. فبعد موت محمد الدرة بشهور أنجبت زوجته ولدا وسمته محمدا.. وكأن القدر أكد على علم بأن الدرة لن يموت

• في قصة (من هو.. !!) تأتي الإجابة

قصة تنهض على أسلوب القص القصير جداً، الذي يُقدم الحدث حالة إدهاشية، قائمة على المفارقة المتصلة بالقفلة المكثفة والمتعلقة بالسؤال الذي لا هدف منه سوى اللعب على عقول المشاهدين، لأن الجواب بديهي وإن لعب السارد على الاسم نفسه، فحككه إلى الاسم الكامل ياسر عرفات وكنيته عرفات، ولقبه بأبي عمار مشكلاً بذلك مفارقة ذهنية لمقاربة والقضية لما مسَّ ما بفلسطين وشعبها ورئيسها، ولذلك نجحت القصة بسؤالها ومسرودها المكثف في الإشارة إلى رئيس دولة فلسطين

• في قصة(لم يسقط الحجر)ص19 ـ 22

تجسيد قوي لأنموذج فردي صهيوني يشتري بيوت الفلسطينيين إما بالقوة أو بالإغراء المادي أو بالتهديد والوعيد، غير عابئ بحقوق الشعب، فقدم السارد حكايته من خلال الغريب مرموز التجار الصهاينة الذي يُشكل أنموذجاً منهم

"سمعت أبي يتحدث إلى جدي عن الرجل الغريب، تواريت بالقرب منهما دون أن يشعرا بي، ودون أن تراني أمي، ورحت أستمع لحديثهما لعلني أعرف منهم المزيد عنه وعن شخصيته قال أبي لجدي وهو يرتشف الشاي

ـ حيعمل إيه بس الراجل ده بالبيوت اللي اشتراها دي كلها

رد جدي عليه وأصابعه تحك أسفل ذقنه

ـ بيقولوا أنه اشترى نصف بيوت القريه.

ص19

ويصبح الغريب حديث أهالي القرية ليصف القاص أسم شخصية الرجل السادية، فأطفال القرية وبعد أن يجمعوا علب السجائر الفارغة ويصنعون منها بيوتا، فجأة يظهر شيء غريب حجب الشمس عن الأطفال، توقف الأطفال عن اللعب، وراحوا ينظرون إليه.. شكله عجيب لم نر مثيلا له في القرية، ولا القرى المجاورة، تراجعنا إلى الوراء خطوات، ازدادت ضربات قلوبنا، تبادلت النظرات فيما بيننا، فتح فاه مبتسماً، الخوف ازداد بداخلي، فمه يكاد أن يبتلعنا جميعا دفعة واحدة ولا يظهر لنا أثر، صرخ واحد من بيننا

هوه.. هوه الرجل الغريب

يبدو أن الكلمة قد أغضبت الرجل، كشر عن أنيابه، رفع حاجبيه، رفع قدمه اليمنى إلى أعلى وأنزلها فوق بيوتنا الورقية بغضب.. تهدم حلمنا "ص20

- الشعر الذي بين القوسين للشاعر (يحيى عبد الستار حسين)

يُهرع الأطفال خوفاً من عطرسته وعنفه، يجلسون جلسة الرجال يناقشون ما فعله الغريب، فيمهص بينهم حوار في غاية الأهمية قال عرفة "كبيرنا سند وأجرأت قولا وفعلاً بضربه بالحجرة في رأسه

قال محمد في سعدة

صح وما فيش أكتر من الحجارة عندنا بعد أن هدم كل البيوت اللي اشتراها

صرخ السيد فرحا

أيوه وأني حضربه بالنبلة بتعتي(ويا رب)لأخرم عينه" ص21

بهته، ويتقدم عرفة ويضربه أولاً ثم تتوالى ضرباتهم بما يحملون من حجارة

• في المستوى الثالث من القصة "يُعد الأطفال ما اتفقوا عليه، وتواروا خلف أحد البيوت، ينتظرون خروجه لم يمض وقت طويل حتى ظهر الرجل، وقبل أن يتوغل داخل شوارع القرية !

اندفع بركان الغضب الساكن بداخل عرفه مصحوب بصرخة غضب قوية سبقت رمي الحجر، شعر به الرجل فأمسك به قبل أن يرميه بالحجر، عرفه بين يديّ الرجل كالفأر، يتحرك بجسده في محاولة منه للهرب. انتاب الخوف والفزع من نظرات الرجل المتلاحقة، اندفعت الحجارة من بين أيديهم مصوبة نحوه" ص21

ليصعد القاص أمام المفاجأة التي تشكل الحامل الأساسي لمرور الرجل بصفته وهيئته وأعماله المجرمة فكل الحجارة التي يرمى بها لم تصل به شيء، بل على العكس كانت ترتد وتقع على الأرض، وهو يضحك بشدة هازئاً بالأطفال، وهو يزيد من قوة ضغط قدمه فوق رأس الطفل(عرفه)الذي يصرخ بشدة، وكلما ارتفع صراخ الطفل ازداد ضغط الغريب بقدمه على رأسه، الصرخات جذبت أهالي القرية والقرى المجاورة تجمعوا حول الغريب والطفل، النسوة رحن يبكين ويرفعن أيديهن إلى السماء داعيات عليه.

أمام هذا الموقف لم يكن من الرجل الغريب صاحب الأطوار الغريبة إلا أن

أخرج من جيبه سلسلة طويلة معلق في آخرها نجمة سداسية ظل يلفها على أصابعه ثم يمردها وهو يقول في ثقة زائدة

لو كان فيكم راجل ييجي يخلصه من يدي. القادمون من كل فج عميق نظروا إلى بعضهم في صمت، الرجل يزيد من قوة ضغط قدميه، عرفه يصرخ من شدة الألم، لكن الحجر مزال في يده لم يسقط" ص22

القصة حبلى بالاشارات الرمزية التي تُشير الى الغريب الذي يشكل نموذج للصهاينة المستبدين الذين ضربوا القيم الإنسانية والأخلاقية بعرض الحائط، كما ترتفع إدانة صريحة وواضحة لكل من يقف متفرجاً عاجزاً على أن يفعل شيئا للشعب الفلسطيني المحتل والمحاصر برجال الظلم والاستبداد، كما نرى الاشارة الواضحة الدلالة للنجمة السداسية التي يحتمي خلفها الصهاينة المستبدون، وأما الحجر الذي لم يسقط من يد الطفل يشكل إشارة واضحة الطيف إلى أن الانتفاضة مستمرة

هذا الحجر بقداسته، وفعله وفعاليته، يبدو مرة أخرى في قصة(الرجم بالحجارة) ص23 ـ 24

يُقدم القاص بنية حكايته من خلال صراخ وبكاء يخترق أذن النائم في أحضان الأحلام، يستيقظ تعب مرهقاً مع دفعه لأن يتساءل إن كان ما سمعه مجرد حلم أو كابوس، إلا أن الصرخات تزداد من حوله، ينتفض من نومه فزعاً، يخطو نحو مصدر الصوت قرب (بوابة صلاح الدين)

" الأطفال يصرخون بشدة، يمسكون بتلابيب جلابيب أمهاتهم في حالة خوف وفزع، والآباء تسمّروا في مكانهم غير قادرين على

إسكات أطفالهم مما يرون. وجدي يستعين على الوقوف بعكازه في محاولة منه للصمود والتماسك يرفض بشدة أن يترك مكانه، جثث كثيرة.. كثيرة جداً متناثرة من حوله لشباب المدينة وفي أيديهم ومن حواليهم حجارة " ص23

وبالمقابل يقدم القاص صوراً للجنود الحمقى، وهم يمسكون سيوفاً طويلة جداً صدئة من الأمام، راح الواحد تلو الآخر يطعن قرص الشمس في السماء، حتى سالت الدماء من وجنتيه

أمام هذا التوصيف وحركة الشارع في بوابة فلسطين لم يكن أمام أطفال مريم سوى أن يستجيبوا لصرخات الشمس التي ترمز إلى القدس، مما حولهم إلى طيور

الأبابيل يمسكون بين أيديهم بحجارة من سجيل يرجمون بها الجنود أصحاب النجمات السداسية.. الشمس تغير لونها.. بريق ضوئها الساطع ينخفض رويداً.. رويداً.. الظلام يخيم على المدينة " ص23 ويمضي القاص بسرود قصته على عوامل الرموز المختلفة (الشمس) النجمة السداسية، الظلام الذي خيم على المدينة ليضعنا أمام الهدف الأهم من القصة

الشيخ الواقف بجواري مستنداً على عكازه غرق في بحر بكائه في همس غيظ

ـ أنت فين يا صلاح الدين..؟ والنور الجاي على مين

المصورون والصحافيون وجميع وكالات الأنباء العالمية راحت تتسابق لتصوير المشهد الذي راح يبث على الهواء مباشرة عبر الأقمار الصناعية لجميع الدول العربية " ص24

في نهاية القصة يضع القاص أمام الهدف الأهم الذي جاء به على طبق السخرية اللاذعة فكل ما التقطه المصورون.. ورصده الصحفيون بُث.. ولكن إلى من؟ وهنا السؤال والجواب والهدف والنتيجة معاً، لقد بُثت الصور والمشاهد إلى جميع الدول العربية، جواب السؤال، حرقة في القلب، والهدف واضح أما النتيجة فلا شيء غير السكوت وإغلاق العيون، والنوم في العسل (واحد مالنا..؟!)

وفي قصة (انتفاضة) ص25 ـ 31 تتويج للمعاناة الفلسطينية التي لابد من أن تُحرك الشعوب لإيقاف نزيف الدم الفلسطيني من جهة، وتحريك ضمائر من لا يزالون بعيدين عما يحدث داخل الأرض العربية الفلسطينية.. يبدأ القاص خيوط قصته من داخل بيت فلسطيني يجلس صاحبه أمام التلفاز ينتظر نشرة الأخبار، وحتى يحين موعدها يمسك الجريدة ويقرأ:

(استشهد عدد من الفلسطينيين إثر هجوم جديد من قوات الاحتلال الإسرائيلي على الضفة الغربية)

(توفيت زوجة.. منعتها قوات الاحتلال من الذهاب لتلد في المستشفى ويمضي السارد في توصيف البيت من الداخل ومن خلال الذين يعيشون فيه.. الابنة التي تصرخ وتبكي بسبب خيها الذي يشبه أمه والذي لم يأخذ منه سوى اسمه، يخرج المذيع (طارق عبد العزيز) مراسل القدس ليعلن عن

" مقتل العديد والعديد من الفلسطينيين مصحوباً بلقطات حية لشباب، وأطفال يمسكون في أيديهم بالحجارة يضربون بها الجنود الإسرائيليين " ص27

هذه الأحداث تجذب ابنته.. تصرخ.. تدخل في حضنه تطلب الحماية من هول ما تراه

ـ ليه الأطفال دول بيموتوا يا بابا..؟!

... وحدة الموضوع .

عربي السؤال. قلت بعد أن راحت عيناي تنظران إلى أركان البيت

- عشان بيدافعو عن رضهم.. عن حقهم

سألتني في تعجب

- بس هم بيموتوا !!!

- بكره يا بنتي يولد غيرهم ص27

يدخل الابن الصغير بعد أن ترك الملعب، وراح يقول: أريد أن أرى المسلسل الأجنبي، حاول الأب تجاهله، إلا أنه سرعان ما ذهب وعاد مع أمه ترج الأرض بأقدامها، فلا يجد الأب غير الاستجابة لطلب الطفل المدلل، يُعبر نشرة الأخبار، ليلتفت إلى ابنته التي راحت تطرح

أسئلتها الكثيرة، هذه الأسئلة لم يستطع الأب الإجابة عليها فقد

جعلت مني زوجتي علامة استفهام، انحناء وانكسار ص28

في الصباح يستيقظ على أصوات كثيرة تأتي من سعل العمارة يسرع ومن خلفه ابنته يفتح البلكونة

الشارع ممتلئ عن آخره بالشباب والرجال والنساء في مظاهرة تندد بالاستبداد الإسرائيلي

(نموت نموت وتحيا القدس) ص28

ومن دون أن يدري وجد نفسه يردد نفس العبارة (نموت نموت وتحيا القدس) حجر من تلك الأحجار خرج من يد أحدهم ووصل إلى شقته، احتضنه البنت وفي صوت واحد راحا يرددان

(نموت نموت وتحيا القدس)

الصوت رج أعمدة البيت، تخرج الزوجة، راحت تنظر إلى ابنتها نظرات خوف، البنت تنظر إلى أبيها، تردد بقوة

(نموت نموت وتحيا القدس)

اقتربت الأم من ابنتها

هربت البنت من أمامها. أسرعت زوجتي خلفها، ابنتي راحت تضرب بقوة كل الأشياء التي تعترضها في طريقها، من كراسي وفازات، وتحف.. آه لقد انقلب كل نظام صنعته وفرضته زوجتي علينا.. جن جنون زوجتي.. فاندفعت وراءها دون شعور، ابنتي تقع ثم تقف، وهي مازالت تردد :

- نموت نموت وتحيا القدس

ابنتي وقعت أسيرة في يد العدو !!! ص30

لقد قدم القاص كثيراً من مستويات السردية وهي تنمي صراع الأب وابنته في الداخل المشحون بالانفعالات الوطنية والإنسانية وبين الخارج المتمثل بقوة الزوجة وهيمنتها وابنها اللامبالي بما يدور حوله ليصطدم الداخل المتوتر بالخارج الانفعالي على مستوى الزوجة وعلى مستوى ما يحدث في الخارج المكاني، وأمام القوتين المتباينتين كان لابد من عمل ما، هذا العمل تبنته الطفلة بالانتفاضة على هيمنة الأم، أما المحرض لذلك كله فقد كان الهتاف المدوي(نموت نموت وتحيا القدس)هذا الهتاف ما تكرر في سياقات القصة تسع مرات إلا ليؤكد حركة الصراع القائم ما بين الداخل النفسي والخارج المكاني، والذي أدى إلى الانتفاضة في البيت وفي الشارع، وهما يشكلان الرمز الأقوى والأكثر شمولية للبيت العربي الفلسطيني بتناقضاته وثورته

• في قصة(من يرسم لي الخارطة. ؟)ص32 - 35 لعبة قصصية ماتعة وممتعة، نهضت على ثلاثة مستويات حمل كل مستوى مضمون دلالته، وهو يُفضي إلى نص قصصي متماسك، حيث تنتقل المستويات من مستوى أدنى إلى مستوى أعلى بشكل تصاعدي، مهيئاً لمسارات الحدث الدرامي، ومفصحاً في الوقت نفسه عن قصديات الدلالات التي يُشير الحدث إليها

• **في المستوى الأول** تطلب معلمة الرسم من الأطفال أن يرسموا حدود دولة فلسطين، وأين تقع على خارطة العالم؟ وهنا تقف البطلة التي تنهض بمعمار القص وتقول لمعلمتها، وبراءة الطفولة تُغطي مسحة وجهها الهادئ.

ولكنني رسمتها بالعام الماضي، وقد أعجبت حضرتك ويومها قبلتني على خدي، وأعطيتني غصن زيتون." ص32

فما كان من المعلمة إلا أن تمسح ما بيدها من طباشير وتقول

ـ بالأمس يوم، واليوم يوم جديد، بالأمس أحسنت أنت وجدك في رسمها، أما اليوم فقد تغير حالها، فهل تستطيعين صغيرتي أنت وجدك أن تعيدا رسمها من جديد قبل العام الماضي؟

وقفت أردد بملء صوتي

ـ نعم يمكنني، نعم يمكنني رسمها كسابق عهدها "ص33.

• **في المستوى الثاني من القصة** تسرع الطفلة إلى البيت، أسرعت إلى أخيها الذي كان يرقص ويغني على إيقاع موسيقى غربية تسأله

هل تستطيع أن تساعدني في رسم موقع فلسطين من العالم ؟

ودون أن يفتح فمه أو يتوقف لحظة عما يفعل، وبإشارة من يده يلفي إجابتي وهو ما زال يتراقص." ص33

وتمضي إلى أخيها الأكبر، وتطرح عليه السؤال نفسه، فما كان منه إلا أن أشار إلى التلفاز وفي تلك اللحظة تتذكر جدها، تسرع إلى غرفته المغلقة، تفتحها وتدخل الحجرة صامتة، تتساءل

ـ أين أنت يا جدي؟؟ ألم تعرفني، أنا حوريه

تمتد يداي أداعب أوراقه الراقدة فوق مكتبه، أمسك بقلمه، أرتدي نظارته ذات العدسات السميكة محاولة رسم الخريطة كما فعل معي في العام الماضي ولكني لم أستطع رؤية شيء فقد تشوشت الرؤية، أخذت أصرخ في أرجاء الحجرة :

أين أنت يا جدي؟ أين أنت يا جدي لترسم لي الخارطة."ص35

ثمة لعبة فنية في سرد القصة لتعرض عدة دلالات يأتي من أهمها

1 ـ موقف الطفلة، بطلة القصة التي اتقنت رسم الخارطة بمساعدة جدها

2 ـ هدية للعلمة التي لم تكن غير غصن زيتون، الرمز الأكبر للسلام

3 ـ الطفل الذي يرقص ويغني على موسيقى غربية وهو ابن القضية الفلسطينية

4 ـ ما يبثه التلفزيون مما يقع على الأرض من استشهاد الشباب على أيدي الجنود الصهاينة

5 ـ غرفة الجد المغلقة، كتبه، أقلامه، نظارته، صورته التي ما زالت تضحك

هذه الدلالات متفرقة أو مجتمعة تشير إلى الشغل الفني الذي نهضت عليه القصة بهدف تحقيق غاية القص وهدف القاص الذي يسعى إليه لأن يكون القصص حميمها مرتبطه بتقدس رائحته.

• **وفي قصة (أبو عمار مسجون)** ص36 ـ 38 رؤية تمثل روح الطفولة اليقظة والواعية، تبدأ بالطفلة (مروة) ذات السبع سنوات، وهي تلهو وتلعب بالقرب من أبيها الذي سرعان ما انتبه لوجودها، يلتفت إليها، يصرخ فيها في غيظ

"ـ يا بنتي اللعب اللي إنتي عايشه عليه ده مش هيعيشك

والله العظيم أنا احترت معكي .

نظرت إليه الزوجة وقالت

ـ ريح راسك بنتك عنيدة. ودمعها نشفة. ص36

ويقطع حديثهم موجز الأنباء، يتوقف الزوج عن الكلام والطعام ويلتفت إلى زوجته قائلاً

"ـ شوفي آخر حاجة عملوها مع عرفات حاصروه وسجنوه في مكتبه. قطعوا عليه النور والأكل والشرب.

الحزن الشديد وضح على وجه الزوجة. راحت تقول في حسرة شديدة

ـ يعني مسكين يموت من الجوع

أومأ برأسه في أسى

ـ طب فين العرب. ؟!" ص37

(مروة) أصغت السمع إلى الحوار الذي دار بين أبيها وأمها بينما عيناها ظلتا تسرحان على شاشة التلفاز. توقفت عن الطعام. أمسكت طبقاً وملأته أرزاً وأمسكت طبقاً آخر وملأته باللحم والبطاطس، وبعد أن اطمأنت(مروة) من خلو المكان من أهلها، نقلت الطبقين إلى غرفتها وأغلقت الباب. خرجت الأم وإلى جانبها الأب. ومن ثقب الباب نظر الأب إلى ما يحدث داخل غرفة ابنته

أخرجت مروة من دولاب ملابسها صورة لياسر عرفات اشترتها ذات يوم عند عودتها من المدرسة في طريقها إلى البيت – وضعت الصورة فوق المنضدة أمام طبق الأرز واللحم ويقربهما كوب ماء كبير، جلست مروة أمام الصورة راحت تحدثها

ـ كل يا بابا عرفات واشرب !!!" ص38

تضعنا(مروة) مباشرة أمام حالة من حالات العجز عجز الأمة العربية تجاه حبس الرئيس الفلسطيني(ياسر عرفات)وانقطاع الماء والطعام والكهرباء عنه. تضعنا(مروة) مباشرة أمام حالة من حالات الطفولة الفلسطينية التي لم تستطع آلات القتل والتدمير أن تشوهها، لأنها البراءة الوطنية والعظمة الإنسانية وحب الأرض والأب القائد التي زرعتها الأحداث الفلسطينية في عقل كل طفل فلسطيني، ثم ألا تحمل هذه البراءة الطفولية وتلك العظمة الذكية رائحة من روائح القدس المقدسة والأبية.

• **وفي قصة(الأحجار تتكلم)**ص39 ـ 46

يعود القاص ليعزف من جديد على وتر الأحجار التي تنطق وتتكلم وقد بنيت القصة على ثلاث مستويات رئيسية

• **في المستوى الأول:** اعتقال الجنود الصهاينة للأديب (أمين) الذي أرعب المحتلين بمقالاته اللاهبة، ويعرض السارد صورة الأديب في بيته، ممسكاً في يده القلم يكتب مقالته الأسبوعي، وعلى جانبيه يجلس طفلاه (هاجر وصلاح) يستذكران دروسهما، وفجأة وبسرعة متناهية يدخل الجنود الصهاينة من حوله وعيونهم تنطق بالغدر، يتوقف الرجل عن الكتابة، نظر إلى طفليه، استشعر خوفهما

تقدم الضابط، أمسك الأوراق القابعة فوق مكتبه والتي خطها قلمه أطلق ضحكة عالية مليئة بالسخرية، تقدم من الأستاذ أمين، أمسكه من شعر رأسه وراح يهزه هزات كثيرة متتالية وهو يقول

ـ لقد صبرنا عليك طويلاً " ص39

أعطى الضابط إشارته إلى الجنود انقسموا إلى مجموعتين مجموعة انتزعت الطفلين من بين يدي أبيهما، والمجموعة الثانية، أمسكت الأستاذ(أمين) من يديه ويخرج الضابط سكيناً يقترب منه وهو يقول في ضيق وقوة

"ـ هذه المرة لك وحدك

التفت ونظر إلى الطفلين، ثم قال

ـ والمرة القادمة لطفليك

فتح فم الأستاذ أمين بقوة... قطع لسانه..

صرخات طفليه ترج البيت.." ص40

وقبل أن يخرج الضابط وجنوده، التفت إليه قائلاً

"البورية القادمة إذا وجدناك حتماً أنت في عدادك.. انس أن لك أطفالاً" ص40

يسرع الطفلان إليه، تأبطا رقبته وهما يبكيان، راح يُهدئ من روعهما، وعيناه راحتا تبحثان

عن القلم الذي سقط من بين أصابعه، وجده على مقربة منه، زحف على ركبتيه إلى مكانه، أمسكه وهو يتمتم، وراح يحتضن الثلاثة معاً

• **في المستوى الثاني**، ثمة حوار متطور بمكرته، ينهض بين الأحجار نفسها، وذلك انتصاراً للأستاذ(أمين).

قال حجر من بين الأحجار:

ـ البكاء ليس طبيعتنا..

رويداً.. رويداً تلاشى البكاء، أكمل الحجر حديثه مرة أخرى

ـ يجب علينا عمل شيء..

رد عليه أحد الأحجار

ـ ماذا تقصد؟!

أقصد أن الأستاذ أمين عنيد، ويدافع عن حقه، وحق الفلسطينيين بالقلم، وكما رأيتم مضى بلسانه" ص41

وتتفق الأحجار على التصدي للعدو

"سوف نجعل من أنفسنا طيور أبابيل ترميهم بحجارة من سجيل" ص42

• **في المستوى الثالث**: تستيقظ القرية لتجد حائطاً كبيراً أقيم من

الأحجار بين مداخل القرية، يتساءل الناس عن سر الحائط، وصوت عربة الصهاينة يقترب صرخت الأحجار في وجوه الحاضرين

امسكني في يدك يا هذا.. ارم بي في وجه الأعداء" ص44

نزل الجنود، نظروا إلى الحائط، أصوات مرعبة تصدر من الأحجار، تخترق آذان الجنود، فيصابون بالذعر، صرخات القائد المتتالية تأمرهم بالتقدم

"الأحجار راحت تنطلق من الأيدي.. تتطاير في الهواء.. تصرخ في غضب لتستقر في وجوه الجنود.." ص45

ويبرع القاص في تصوير تداخلات سياق مسرود القصة الذي ينتقل ببراعة ما بين الأحجار والجنود والقائد والأهالي والأطفال، هذا الانتقال التقني بين تلك الأنساق، أسهمت إسهاماً مباشراً في تحريك جو القص الداخلي، وهو يقدم صور الأحداث صورة إثر صورة..

1 ـ قوات الاحتلال لم تستطع الصمود

2 ـ النجوم السداسية تهاوت من فوق الأكتاف.

3 ـ الجنود اختبئوا خلف العربة.

4 ـ أهالي مدينة جنين تراجعوا.

5 ـ الأحجار تتماسك.. تتكاتف.. تتشابك.

6 ـ الجنود وقائدهم يهربون.

7 ـ الأطفال خرجوا من خلف أمهاتهم بعد أن شعروا بالأمن.

في وحدة الموضوع .

8 ـ الزغاريد الخارجة من أفواه الأمهات راحت تلف المدينة بعد أن شعروا أن الأحجار سوف تقوم بحراستهم من الآن.

هذه الصور التي تتلاحق بشكل تصاعدي متناغم على وفرتها وقوة حركتها تشكل ليس معمار القصة فحسب، وإنما تشكل قدرة القاص على إحاطته بكل هذه الصور النقية التي تجسد الألم الذي يحرق النفوس، والأمل الذي يشق القلوب، والقوة التي تعمر القلوب والنفوس، وتمسحهم بقوة الإصرار على المقاومة وعلى الاندغام الكلي في وحدة الهدف الذي تتصاعد منه رائحة القدس نفسها

• في قصة (ماما!)ص47 ـ 48 يُركز السارد في بنية قصته على العامل الزمني. فمنذ الظهيرة حكاية البنت الصغرى(سمية) التي تنتظر عودة أبيها حاملاً الجرائد التي ما إن تصل إليها حتى تقلب صفحاتها بحثاً عن صور(الشارون) التي ما إن تجدها حتى

تخرج من جيبها قلمها ذا السن المدبب الطويل. تدس سن القلم في عين شارون اليسرى حتى يصبح بعين واحدة. بعدها تتنهد سعيدة ص47

وفي المساء، وبعد أن يستيقظ الأب من النوم يتناول الجرائد غيري

ما فعلته أختي سمية يجن جنونه يقف في دهشة عاصبية يبحث عنها، يجدها (يبرك)فوق جسدها الضعيف ضربا لكنها لم تذرف دمعة واحدة ص48

وما ذلك إلا لأن ما قامت به منحها القوة، التي منعت دموع الخوف من أن تنهمر

القصة وعلى الرغم من قصرها تشير إلى عمق إحساس الطفولة بما يجري كما تشير إلى تلك الثقافة المعمقة لاسيما ثقافة المقاومة التي مارستها الطفلة من خلال قلمها الذي فقأ عين شارون ولو على الصحيفة

ولذلك لم تبتعد القصة عن الهدف العام للمجموعة، ولم تخرج عن إطار القدس ورائحتها

• وفي القصة القصيرة جدا(صورا)ص49 ثمة إسقاط معنوي، يسقطه القاص على الطفل (شحكر) الذي يُطلق عليه أولاد الحارة اسم (شارون) ويتبلور الإسقاط من خلال

1 ـ انتظاره أسفل العمارة والبطل في طريقه إلى المدرسة من أجل أن يضربه بالقلم على قفاه أو يبصق في وجهه من دون سبب

2 ـ الحجارة التي تملأ حقيبة الطفل السارد

3 ـ عدم هروب الطفل شارون عندما يُقذف بالحجر وتأتي قمة الإسقاط وبراعة توظيفه في نهاية القصة، عندما اشتكى الطفل ما يفعله معه(شارون)

يربت على كتفي يحمي رأسه أسفه ويقول

ـ معلش حكم القوي على الضعيف !

ص49

هذه الإسقاطات المفعمة بالدلالات، ربما |
تعجز عنها القصة العادية، فكيف بالقصة القصيرة جداً، وما نجاح التجربة الإبداعية في مثل هذا القص إلا دليلاً على حرفية القاص، وقدرته الفنية على صوغ قصة قصيرة متكاملة الأركان والعناصر، حتى وإن كانت قصة قصيرة جدا

• في قصة (رائحة القدس)ص65 ـ 66 ثمة علاقة وجدانية بين أحمد الشاعر الفلسطيني وبين الفتاة الفلسطينية الوحيدة التي أحبها ودخلت قلبه وتربعت بداخله

"كانت في المرة الأخيرة باح لها بحبه الشديد نحوها

حب فيها كل شيء طموحها الشديد

إصرارها لم تبح

له بمشاعرها، وقبل أن تصدر القاهرة قالت له

ـ أنا لم أخلق للحب" ص65

وتمر الأيام وهو ينتظر مكالمة منها بعد أن طلبت رقم تليفونه، ولم يعد أمامه سوى أن يجلس لمشاهدة نشرة الأخبار

يرى العمليات الاستشهادية التي تحدث في القدس

ولكن رائحة تلك الفتاة لم تغادره ص67

هذه الرائحة العبقة بتراب فلسطين، وعبق القدس العربية التي ستبقى رائحتها تزكم أنوف الأعداء الصهاينة، وتبقى الدواء الذي يُنعش شرايين العرب جميعهم

هذه القصص المعنية بوحدة الموضوع، والتي اشتغل عليها القاص بوعي وإخلاص والتزام أدبي وفني، إنما تشكل محاولة جادة في هذا المضمار الذي عني بوحدة الموضوع وتنامية على مسار عدد

من القصص الفنية والقصية بدلالاتها وإشاراتها المبهرة

• زمكانية القصص..

استطاعت القصص المعنية بوحدة الموضوع، أن تحافظ بشكل مباشر وواضح على وحدتي الزمن والمكان

فالزمان زمن الاحتلال الصهيوني المشئوم على فلسطين العربية الذي بدأ عام 1948 ومازال مستمراً حتى يومنا هذا، فصفحة الزمن مفتوحة على تعاقب الأجيال المتمسكة بتراب فلسطين ووحدة القدس وعروبتها

المكان هو الأرض الفلسطينية بجغرافيتها الطبيعية وحدودها العربية، المسيسة وهو مكان مقدس له قدسيته وعبقه التاريخي والديني الروحي للتأصل في جذور الفلسطيني من العرب والمسيحيين

وعندما يندغم الزمن والمكان في وحدة فنية تنهض الزمكانية على حوامل فنية مترابطة ومتماسكة، تمنح الشغل هويته الواضحة والملتزمة من خلال هذه الوحدة، يمكن أن نُطلق على قصص المجموعة، صفة الأدب الفلسطيني المقاوم

هذا الأدب يكون وبشكل دائم مفتوحاً على كل شكل من أشكال المقاومة، وقد رأينا في المجموعة دلالات واضحة تؤكد على المصطلح، مما يُعطيها شرعية التعامل المنطقي والواعي مع وحدة الزمكانية، ومع الشغل على المقاومة، وقد برع القاص في تصويرها وتجسيدها من خلال أبطاله الحقيقيين

• أبطال القصص..

ثمة بطلان رئيسان في قصص الكفاح والمقاومة وهما

1 ـ الأطفال

2 ـ الحجارة

فالأبطال الحقيقيون والمقاومون في القصص كانوا الأطفال الفلسطينيين وما الشخصيات الأخرى لم تكن أكثر من شخصيات مساندة للأطفال الذين نراهم يتطورون فكرياً وثقافياً ومقاومة

في قصة (سؤال) البطل الحقيقي طفل

وفي قصة (هدية السجان) كان الطفل محمد الدرة

وفي قصة(الرجم بالحجارة) و(انتفاضة) و(الأحجار تتكلم) و(صبراً) كان البطل الأساسي طفلاً، وكذلك في قصة (من يرسم لي الخارطة) كانت الطفلة بطلة رئيسية في القصة، ولذلك كانت الطفلة(مروة) بطلة القصة، وكذلك كانت (سمية) في قصة(لماذا؟)

الأطفال منفردون أو مجتمعون هم الأبطال الحقيقيون والأساسيون في قصص المجموعة أما الشخصيات الأخرى، فهي مساندة أو داعمة، أو ممدة، أو مستفزة لأفعال هؤلاء الأطفال المتمسكين بأرضهم ومبادئهم التي لم يستطع الصهاينة بإغراءاتهم وعولمتهم وغرورهم العسكري والثقافي أن يبعدوهم عن جذوة الصراع العربي الصهيوني، هذا الصراع لم يجد الأطفال وسيلة لمقاومتهم ومشاركتهم في هذا الصراع غير الحجارة التي شكلت أنموذج البطل الثاني في القصص، والداعم الأساسي لأطفال فلسطين في نضالهم ضد الصهاينة المحتلين، ولذلك كانت شريكاً أساسياً في بطولة القصص المقاومة، فالأطفال وحجارتهم، شكلوا المرتكز الأساسي لبنية القص الواقعي الذي ينهل مواده من الساحة الفلسطينية المقاومة والثائرة بالعمل الفدائي الذي لم يتوقف يوماً ولذلك برز الأطفال وحجارتهم أبطالاً حقيقيين وقع على كاهلهم عبء القص والسرد الذي تماهى مع أدب الأطفال المقاوم

● مستويات السرد.

في القصص التي نهضت على وحدة الموضوع الذي تبنته من خلال عنواناتها المختلفة، كان من الطبيعي أن تتفاوت مستويات السرد بين قصة وأخرى، ولكن من أهم هذه المستويات

1 ـ أسلوب السرد الشعري الذي بدا واضحاً في بعض القصص

2 ـ أسلوب السرد الحكائي في أكثر من قصة مثل: (هدية السجاح) و(فوق البيت، تحت البيت) و(مشاهد)

3 ـ الأسلوب الإشاري الذي لا يختفي وراء الرموز الضبابي، وإنما يرتكز على بنية الإشارة الدلالية التي تفصح مباشرة عن هدفها كما في قصة (لم يسقط الحجر) حيث يشير العريب إلى الصهيوني المتعجرف الذي يمكن أن يكون أي واحد من زعماء صهيون.

4 ـ الأسلوب الرمزي، الذي يكشف عن نفسه في القراءة الثانية كما في قصة(ملك الغابة)

5 ـ الأسلوب الساخر، الذي يسخر من القوي الذي يأكل الضعيف ويحتقره كما في قصة(ملك الغابة) كما نجد سخرية لاذعة في قصة(فوق البيت، تحت البيت) وفي قصة(مشاهد) حيث يخرج علينا القاص بصورة ساخرة ربما كان يقصد بها جامعة الدول العربية، أو إحدى الهيئات الدولية

6 ـ الأسلوب الوصفي الإنشائي كما في قصتي(من هو) و(الانتفاضة)

● الخاتمة الإدهاشية..

قدم القاص في نهاية بعض القصص بعض النهايات التي حملت المفارقة إلى جانب الإدهاش، مع تشكل مرموزاً تعبيراً لبنية القص الناجح، ومثل هذه الخاتمة الإدهاشية، نراها في قصة(هدية السجاح)حيث يلتفت إلى ابنه الشهيد(محمد)حيث كانت يده تقبض على الحجر والنبلة

وفي قصة (من يرسم لي الخارطة) وقصة (أبو عمر مسجون) تمثل نهاياتها أسلوباً من أساليب القص الذي يدعم القص ويسهل مداخل القص ومخارجه، ويجعله أقرب إلى ذهن المتلقي

كما يمكنه في القبض عليه مخلفاً في نفسه أكثر من سؤال حول طبيعة هذا الشكل الفني والمتقن

لقد استطاع القاص ـ وبكل جدارة واقتدار أن يقدم أنموذجاً قصصياً تماهى فيه تقانة القص مع قيمة المضمون مُشكلاً علامة مميزة في مسيرة القصة العربية المعاصرة، التي لم تعد مجرد حدث، وسرد وأبطال، وشخصيات مساندة، بل هي شكل فنيٌ وتقنيٌ يملك القدرة على تحريك المشاعر والانفعالات على المساحة الكتابية التي تتطلب مزيداً من الجهد والتواصل في صوغ فعل قصصي رائع

من هذا المنطلق استطاع القاص المبدع (محمود أحمد علي) في مجموعته القصصية (رائحة القدس) أن يحقق نجاح المعادلة الصعبة بين الشكل والمضمون ودمجهما في وحدة الموضوع الواحد، ولاسيما حين اختار القص القصير أو المتوسط الذي اشتغل على تكثيف اللغة، وضبط السرد فجاء ذلك لصالح القص بالدرجة الأولى، وفي صالح القاص نفسه، الذي وضعنا أمام قص مكثف إشارة إلى حرفية واضحة في صوغ القصة التي تؤدي دورها على المستويين الفني الإبداعي والشخصي الاجتماعي أو الإنساني أو الوطني. وهذا ما يدعم وجوده ليس بين مبدعي الأقاليم فحسب، وإنما في مركز الإشعاع الإبداعي في العاصمة، بل وفي كل مكان يوجد فيه من يُقدر مثل هذا الفن القصصي الناجح، ويقدر الفنان المبدع الذي يقف وراء مثل هذا القص الجميل والنبيل

□□

اللغة والرواية: رواية ميرامار أنموذجا

د. وليد السراقبي *

تضم رواية "ميرامار" أحداثاً متعددة، ولكن فيها حدثان رئيسيان، الأول هروب فتاة مصرية من قرية "الزيادية" التابعة لقضاء "طنطا" ثم لجوؤها إلى فندق "ميرامار" لصاحبته العجوز الشمطاء "ماريانا" ولجوء هذه الفتاة "زهرة" لم يكن بطريق المصادفة، إذ إنها تعرف الفندق وصاحبته من أيام أبيها الذي كان يتردد إلى السيدة ليبيعها ما لديه من منتجات أرضه وحيواناته.

أما سبب هروبها فهو ما لقيته من ضغط اجتماعي مارسه عليه أهلها عندما أرادوا تزويجها من شيخ عجوز، لكنه ثري، فهربت لتعمل خادمة في "البنسيون" محاولة تحسين ظروفها.

والحدث الرئيسي الثاني هو لجوء عدد من الشخصيات لتقيم في هذا الفندق وهم: عامر وجدي، حسني علام، سرحان البحيري، منصور باهي، وهم جميعاً يلتقون في البنسيون بـ (زهرة) وزهرة أثناء معيشتها في البنسيون تتخذ قرارها بالتعلم فتبدأ بتلقي العلم عن طريق المدرسة علية، وإلى جانب ذلك تتخذ قراراً بتعلم مهنة بما وهذه الشخصيات هي مدار الرواية كلها. فكل منها تمثل موقفاً معيناً من زهرة، وكذلك تحمل فكراً يختلف عن الأخرى، ومن ثم فهي تمثل شريحة من شرائح المجتمع ومن هنا يمكنني أن أطلق على هذه الرواية اسم رواية مواقف. وهؤلاء النزلاء يشكلون شبه عائلة غير مستقرة وغير منسجمة، إذ لكل فكره، ولكل سلوكه وموقفه

وقد كان المؤلف موفقاً في التعبير عن هذا التبعثر منذ أن اختار مكاناً واحداً وغير مستقر - وهو البنسيون - ليدلل من طرف خفي على عدم الاستقرار الخارجي والداخلي الذي يحكم هذه الشخصيات، فهم في مفترق طرق، وقد قطعوا مرحلة حياتهم، ثم جاءت الثورة بكل المتغيرات

* أكاديمي، باحث من سورية

فعايشوا مرحلة جديدة لم تخل من قلق واضطراب الرؤى حول المستقبل) ومن ثم جعل المؤلف لكل منهم غرفة هي ـ في الحقيقة ـ معادل موضوعي لهذه الشخصيات، فانفصال هذه الغرف ـ في مكان واحد هو البنسيون ـ وانطباع كل غرفة بخصائص الشخصية هو دليل أكيد على انفصال الشخصيات وغربتها وعدم استقرارها ومن هنا يمكنني أن أكتب معادلة البنسيون على النحو التالي

ميرامار + 4 شخصيات = مجتمع مصري

4 شخصيات = 4 وجهات نظر في المجتمع المصري

وقد أفرد المؤلف فصلاً لكل شخصية، فيقدم في بداية كل فصل بمقدمة تعبر عن مضمون هذه الشخصية وعلى الرغم من أن زهرة لم يفرد لها المؤلف فصلاً خاصاً، ولكنها في حقيقة الأمر تمثل الشخصية المركزية المحورية، إذ نتعرف على الشخصيات جميعاً من خلال موقفها من زهرة هذه ولذا فإننا سنبدأ الحديث عنها منتقلاً إلى الحديث عن الشخصيات الأخرى حسب ترتيب ظهورها مهملاً الشخصيات الهامشية التي لم يكن لها أي دور أو علاقة مع زهرة

زهرة ـ كما قلت ـ هي فتاة ريفية سمراء الملامح، يحاول أهلها الضغط عليها وتزويجها من عجوز لا ينسبها ـ وتحت ظروف هذا الضغط ـ تجد منفذاً لها وهو الهرب إلى ميرامار وصاحبته ليونسيه ـ صاحبة المرحوم سنيقة ـ وهناك تعمل زهرة على خدمة نزلاء هذا الفندق. إنها فتاة قوية البنيان، سمراء البشرة، في زهرة العمر، وتكسبها سمرتها أصالة وإشراقاً يأسرين. وهي تهرب إلى ميرامار ليس بقصد المعيشة فقط، وإنما هي تسعى في خطة حثيثة لتحسين وضعها، وهذا يعني أن قبولها العمل خادمة هو وسيلة في سبيل غاية أعلى وأكبر، إلى جانب ذلك تتمتع بشخصية قوية وصبر وأناة، وقدرة على رد الصاع صاعين، فهي واثقة كل الثقة بنفسها، وهذه الثقة هي التي تحصنها ضد كل محاولات الجشعين الطامعين في النيل منها ـ وهذا ما سنبينه فيما بعد ـ وضد كل من يحاولون لسعها ولسع شرفها بألسنتهم الحداد. أما سمرتها فهي علامة من علامات مصر العربية الأصيلة وشعبها الأصيل

إنني لا أجد مانعاً من القول بالتطابق التام بين شخصية زهرة وبين مصر، مصر (ثورة 1952)، مصر التي تخلصت من براثن الاستعمار، مصر بكل فتائها، مصر التي تعتمد الزراعة أولاً، ولكنها لا تجد مانعاً يمنعها من اللجوء إلى الدول المتقدمة لعلها تفيد من تقدمها وليس لتخضع لها. فزهرة هي مصر، وزهرة تهرب إلى بنسيون ـ يوناني ـ لا إلى الشرق ولا إلى الغرب، وفي البنسيون تقرر السير في طريق العلم والحضارة، وبعدها تريد أن تتعلم مهنة وكأني بالمؤلف أراد أن يقول لنا إن مصر لم تعد تكتفي بالاعتماد على الموارد الزراعية، وإنما اتخذت بعد ثورة 1952 موقفاً غير منحاز إلى الشرق ولا إلى الغرب ـ مع أنها ذات وجهة اشتراكية ـ وقد عبر المؤلف على لسان إحدى الشخصيات إذ قالت وفي موقف عدم الانحياز الذي اتخذته حكومة ... حكومة، وربما كان هذا هو السبب في اختيار بنسيون يوناني وليس إنكليزي أو روسي

ومن هنا يمكنني أن أرسم صورة لتلك الشخصيات عبر علاقتها مع زهرة أولاً، ومن خلال موقفها منها، ومن قرارها بالتعلم واكتساب المهنة

وأول هذه الشخصيات هو (عامر وجدي) ويبدأ الفصل الخاص به بما يلي (الإسكندرية أخيراً الإسكندرية قطر الندى، نفثة السحابة البيضاء، مهبط الشعاع المغسول بماء السماء،

وقلب الذكريات المليئة بالشهد والدموع. لم يبق إلا القليل. والذئب تتذكر في صورة غريبة للعين لكلية لمظلة بحجب أبيض مجرد الشعر)

إن عامراً هو صحفي قديم، خرج من هذا الشعب الكادح وشارك نضاله. ذو ماض سياسي عريق يبعثه على الاعتزاز والفخر به. فلقد كان عضواً في حزب الأمة، ثم الحزب الوطني، وأخيراً في حزب الوفد. وهو ممن شهدوا ثورة /1919/ ومتعصب لوفديته ولزعيمه سعد زغلول.

وهو من أصل ريفي إذ نزح منه إلى المدينة. وهذه إحدى نقاط لقائه مع زهرة وبعد ذلك يقرر اعتزال السياسة لأن الحاضر أخذ يتنكر له فيقرر الهجرة إلى الإسكندرية حاملاً معه أغلى الذكريات والأحلام ليعيش بعضها في البنسيون. وقد أصبح للحاضر رجاله الذين يعتمد عليهم، أي أن دوره قد انتهى، وأدرك أن السياسة لا يستمر فيها إلا الدجالون ولاعبو الكرة، يقول (أيها الأنذال، أيها اللوطيون، ألا كرامة لإنسان عندكم إن لم يكن لاعب كرة؟).

وعامر في السابق صاحب قلم بليغ ولكن دوره قد انتهى ولم يعد هناك أهمية لفرسان البلاغة والكلام، يقول عن مهمة جيله في السابق: (يا بني كان هدف إيقاظ الشعب، والشعوب تستيقظ بالكلمات لا بالمهندسين ولا الاقتصاديين).

فهو يمثل أسلوباً لم يعد يناسب الحاضر، الذي أصبح له فكره الجديد، ومنهجه الجديد، وقلمه الجديد، ومن هنا يمتلئ قلبه بالأسى الذي يحسه من قوله (وانطوت صفحة تاريخ بلا كلمة وداع ولا حفلة تكريم ولا حتى مقال من عصر الطائرة)

إن عامراً في حقيقة الأمر هو نموذج الشعب المصري ذي التاريخ والذكريات والأمجاد والكفاح الوطني المستمر الذي لا يداخله القنوط

وهو وفي لتراثه ودينه وهذا يتمثل في تلاوته لآيات من القرآن الكريم بين الفينة والأخرى، وهذا يمثل أيضاً وفاء شعبه لتراثه الأصيل

وبما أن عامراً يمثل شعبه المناضل، فإن موقفه من زهرة هو ذات موقف الشعب المصري من بلده فعامر يتفرد بحب زهرة، ويجعلها كل ما يملكه في حياته فيقول (لا أحد لي سواك يا زهرة) فهو محب لها، ومن ناحية أخرى مشفق عليها من دربها الطويل الذي اختارته وخائف من أن تطالها يد التدنيس. فعلاقته معها محكومة بالحب والخوف معاً، ولذا فإنه يرفض أن تعمل "زهرة" خادمة لدى ماريانا وهو بالتالي يرفض أن تعمل زهرة ممثلة الطبقة الكادحة في خدمة ماريانا التي تمثل بقايا النفوذ الأجنبي، بل إنه يقف إلى جانب فكرة أهلها الذين جاؤوا ليعيدوها إلى بلدها وأرضها لتعمل فيها وتشقى

وهو كذلك يرفض أن تتدخل ماريانا في شؤون زهرة ومحاولة ماريانا إلباس زهرة لباساً عصرياً وكأنها تريد لها أن تخلع عنها بساطتها وسذاجتها، وجوهرها الشرقي النظيف ولكن زهرة ترفض العودة قائلة (.. هنا الحب والنظافة والتعليم والأمل) أما موقفه من قرار تعلمها فإنه موقف المبارك والمشجع لها على ذلك

أما الشخصية الثانية فهي شخصية طلبة مرزوق والمؤلف لا يفرد فصلاً خاصاً له، وإنما يقدمه من خلال الفصل الخاص بعامر وجدي، و طلبة رجل مسن، يميل - من الناحية الجسدية - إلى القصر والبدانة، منتفخ الشدقين، ذو عينين زرقاوين، وطابع أرستقراطي وقد كان يشغل وظيفة وكيل لوزارة الأوقاف، وعامر وجدي على علم بتاريخ نضاله السياسي والحربي.

ومن الناحية الطبقية ينتمي إلى طبقة الإقطاع، فهو من كبار الأعيان ويملك 1000

فدان. أي إنه نقيض عامر ـ طبقياً وفكرياً ـ ولا جامع بين الشخصيتين سوى التقارب في السن. يقول (وكست الأيام القلائل الماضية قد قربت بيننا، وأزالت حواجز العمر. فقلب الأنس يروج الجيل الواحد على الخلافات البالية. ولن أنطوي كما في أعماقه على مزاج متمرد متناقض لصاحبه).

أما سرحان فهو أيضاً على النقيض من عامر وجدي، إذ إنه من الحاقدين على الثورة. ويقف ضد الوفديين وزعيمهم سعد زغلول ويجعله مصدر كل الإحن والمشاحنات، وهو من رجال السراي، ومنافق من الدرجة الأولى إذ أخذ يمارس النفاق ويتودد إلى الثورة بعد أن خلف مجده الذابل. قال عنه سرحان البحيري (... وعندما نوه طلبة بمآثر الثورة لم أملك إلا أن أحيي في نفسي نفاقه المتين).

وهو كذلك من الرافضين للالتقاء مع المعسكر الاشتراكي فيقول (ليس لدى روسيا ما تقدمه إلى بلد يدور في فلكهم). ولذا فهو يحبذ سياسة عدم الانحياز فيقول (فموقف عدم الانحياز الذي اقتضاه حكمة أي حكمة).

وتتضح ملامح هذه الشخصية من خلال علاقاته بمجتمع البنسيون ـ أي من مجتمع مصر أيضاً ـ فهو من أشد أعداء الطبقة الكادحة، وهو يمارس عليها لعبة خداع الجماهير، وهو لا ينطوي على أي شعور بالانتماء إليهم، ولم يحمل شعوراً طيباً نحوهم، وإنما كان يسير على نهج (الرجل الذي جمع في قلبه بين الرسول والمندوب السامي).

وقد قضت الثورة على الطبقة التي ينتمي إليها "طلبة" خادم السراي والنفوذ الأجنبي. ولذا جاء هروبه إلى مجتمع البنسيون كما دل للرغبة في العيش في أكناف الأجنبي ـ حليفها القديم ـ تقول ماريانا (طلبة بك تلميذ قديم للجرويت، مستمع الأغاني الإفرنجية معاً). ويقول عامر (... أما الدار فقد تبدت في أحسن أحوالها مرحاً وعاطفية.. توهجت مراراً بصداقتها القديمة لطلبة بك وبرزت حماستها المتدفق عندما دعته بمحبها القديم).

وتقوم علاقاته بنزلاء البنسيون على الشك والخوف، فهو يعاني قلقاً خفياً منهم، فهو يخاف الأغراب، ولم يشك لحظة واحدة بمخاطبتهم بتاريخه وظروف حراسته علماً وهو يخاف من سرحان المنتمي إلى الثورة، ويرى أنه أشد أعدائه خطورة، وهو من المنتفعين بالثورة إلى أبعد الدرجات، وخائف أيضاً من "منصور باهي" والذي افترض أن يكون من المنتفعين بالثورة إلى أبعد الدرجات، وخائف أيضاً من "منصور باهي" والذي افترض أن يكون من المنتمين إلى الثورة. يقول (...إني لا أطمئن إلى أحد منهم. سرحان البحيري أشدهم خطورة. لقد انتفع بالثورة إلى أقصى حد.. منصور باهي.. إنه من جيل الثورة الخالص) إلا أن الشخصية الوحيدة التي يطمئن إليها فهو "حسني علام" وذلك لأنهما من طبقة واحدة، وموقف الثورة منهما واحد. وكذلك شعر بشيء من الاطمئنان نحو عامر فقال: (لم اقتنعت بأن التاريخ لم يعرف عميلاً فوق الثمانين).

أما موقفه من زهرة فهو ينظر إليها نظرة مشبعة بسوء الظن والشك والاستهتار، إذ إنه لا يثق بقدرتها على التقدم، فهو يسخر منها عندما خطرت أمامه فقال (سنشاهدها في الصيف القادم في الجميزة أو مونت كارلو).

إنه دائم السخرية منها، وتدفعه أحياناً كثيرة إلى العبث بها، وتبادله زهرة هذا الشعور إذ ترى فيه رجلاً ثقيل الظل، وتشعر بالكره والقرف نحوه، تقول لعامر (إنه ثقيل الدم. يظن نفسه بك وقد مضى عهد البشوات)، وحينما يحاول العبث بها فإنها ترده بحزم وإصرار

كبيرين. ولذا يقول عنه: (الفلاح يعيش فلاحاً ويموت فلاحاً، قطة متوحشة، لا يحرك منظر المستبد وجاكتة المدام الرمادية، إنها قطة متوحشة).

وبدافع من هذه الأفكار المسمومة فإنه يسخر أيضاً من قرار زهرة بالتعلم واكتساب المهنة، ويقابل ذلك بالنهر والاستهتار.

إن المؤلف قد أكد على انتهاء هذه الطبقة عبر الشخصية فعلها، ففي نهاية الرواية أراد طلبة أن يقضي سهرة حمراء مع مريانا عشيقته القديمة، ولكن ـ وبـ للأسف ـ فشلا في تحقيق أي شيء. فكأن المؤلف أراد أن يقول: إن لقاء طلبة ـ الذي يمثل القصر ـ مع ماريانا ـ ممثلة النفوذ الأجنبي ـ هو لقاء لا طائل من ورائه، فلم يعد القصر والأجنبي قادرين على العطاء.

أما حسني علام ـ وهو الشخصية الرئيسية الثالثة ـ فهو شاب، ربعة، أبيض اللون، ذو بنيان متين يليق بمصارع، وهو أيضاً من إقطاعيي طنطا، ويملك 100 فدان لم ترد ولم تنقص وهو طبقياً يلتقي مع "طلبة"، وهو لا يمتلك أي درجة من درجات العلم والثقافة، شهواني ذو فكر تافه، يطلب النساء حريصاً متنقلاً لمراحه، معتقداً أن ما لديه من مال سوف يجعل جميع النسوة يركعن عند قدميه، حتى زهرة يظن أن من السهل اصطيادها، فهو ينظر إلى الحب نظرة مادية، ويحقد على الثورة لأنها صادرت له أملاكه وجاءت بمنطق جديد فأكدت أهمية التعليم في الحياة، وهذا ما صعد من أزمته، أي إنه في أزمتين: أزمة الثروة التي صادرتها الثورة، وأزمة الفقر إلى التعليم (لقد غرب مجد الريف وجاء عصر الشهادات يحملها أبناء السفلة).

إنه شخصية سائقة، مأزومة، غير واثقة بالآخرين وهذا ما خلق عنده مشاعر عدائية تجاه مجتمع البنسيون. وبتأثير من شياعه عيانه كيف يفكر في إقامة مشروع بما لديه من مال، ولكن يلهث وراء الجنس وتحدي المحرمات والأخلاق وينتقل من قوادة إلى أخرى.

وقد أكد المؤلف هذا الضياع وهذه الرغبة في الهروب من خلال سلوك حسني علام عند قيادته السيارة بسرعة وكأنها معادل لرغبته الأبدية في الهروب من هذا المجتمع الذي يذكره دائماً بقيمته وعقده، يقول: (استقللت سيارتي الفورد بلا هدف معين سوى رغبتي الأبدية في التجوال والسرعة. ما أضيق الإسكندرية في عيني سيارة مجنونة، إني أمرق فيها كالهواء، ولكنها انقلبت علبة سردين، الليل يتبع النهار في إصرار عجيب). وأخيراً ينجح في إقامة المشروع الذي يحقق له طموحاته الجنسية، يريد شراء ملهى يقوم بإدارته ويمارس من خلاله نوع الحياة التي أعدها.

وهو يقف من سرحان البحيري موقف المكره منذ اللحظة الأولى، وهو يسر سروراً عظيماً عندما يحدث أي خلاف بين أنصار الثورة، ويغتبط عندما يتضارب سرحان مع أبي العباس بائع الجرائد من أجل زهرة.

أما زهرة فهو لا ينظر إليها إلا نظرة دونية مادية مستهترة، ولا يرتفع بها عن مستوى خادمة تعمل لدى طبقته، فهي ـ في رأيه ـ سلعة يمكن امتلاكها (سوف تكون زينة أي شقة أستأجرها في المستقبل).

ولهذا فهو يحاول استغلالها وجذبها بشتى الوسائل، وعندما يحاول الاعتداء عليها تضربه بحزم، ولذا يصفها بأنها (جلفة أكثر مما يليق) وعندما يصله الخبر بقرار زهرة على التعلم يسر سروراً ظاهرياً ويدهشه من ذلك أن يوظفها سكرتيرة في مشروعه القادم، فهو لا ينظر إلى قرارها إلا من حيث نفعه له، ولكنه في الحقيقة قرار يحز في نفسه، يقول: (حز في نفسي الخبر فحك الجرح القديم، وهذي الفلاحة تتعلم).

وقد كان أسلوب الكاتب في هذا الجزء متلائماً مع طبيعة الشخصية اللاهثة وراء المجهول، الجارية وراء الملذات. ولذا فالأسلوب الروائي هنا يسرع ويختصر التفصيلات، ويركز الأحداث ويبدو هذا في "الجملة القصيرة التي تعطي الإحساس بالتتابع الحاد"

منصور باهي" وهو شاب في الخامسة والعشرين من عمره، جاء إلى الإسكندرية ليعمل مذيعاً، ولذا فالإسكندرية بالنسبة إليه سجن، يقول (قضي علي بالسجن بالإسكندرية) وقد كان منتمياً إلى أحد التنظيمات الثورية ولكنه ـ عند قيام الثورة ـ اضطره أخوه ـ ضابط البوليس الكبير ـ إلى العمل مذيعاً في الإسكندرية وذلك بهدف صرفه عن أي نشاط ثوري.

إنه ذو فكر تقدمي، ويشعر بأزمته النابعة من إدراكه لضعفه وانسحاقه أمام أخيه مما أورثه (انقساماً حاداً في نفسه بين الإيمان والممارسة، بين النية والتطبيق (ولهذا أعتقد أن نموذج "منصور باهي" هو إسقاط لفئة من الثوار ارتدت عن عملها الثوري تحت تأثير إرهاب السلطات وذوي النفوذ، الذين عبر عنهم المؤلف من خلال شخصية أخيه)

وانطلاقاً من هذه الأزمة النفسية فإن مواقفه متناقضة ومتذبذبة تجاه مجتمع البنسيون، فهو معتز جداً بعامر وجدي ويعده أباً روحياً له، ولهذا فهو يعرف كل شيء عنه، ويلتقي معه في المنبت الطبقي الواحد فهما من أبناء الطبقة الكادحة. وفي الموقف من زهرة، ويحقد على طلبة وعلى الطبقة التافهة التي يمثلها، فهو يحاربه فكراً وتنظيماً لنسبته الإقطاعية المقرفة

ويقف الموقف نفسه من حسني علام الذي يشارك طلبة في منشئه وأخلاقه، ويرى أنه (جناح من النسر لا مهيض لكنه جناح ما زال يرفرف ولا يخلو من قدرة على الطيران).

أما من سرحان البحيري ـ وهو ابن جيله الثوري ـ فإنه متذبذب متأرجح، بين الانجذاب إليه والابتعاد عنه على الرغم من الاختلاف المنهجي الفكري بينهما، يقول مقدماً الانطباع الأول عنه (في عيني سرحان جاذبية عطرية، وهو ودود فيما يبدو رغم صوته المرعج).

أما عند زهرة فإنه يحتفظ بمشاعر حانية نحوها، إذ إنه يرى في من فتاة جامعية ينبغي أن يكون كذلك (تمثلت ملامحها الريفية وسرعان ما أكبرت ملامحها الريفية الباهرة) إنه يحبها حباً جماً ويخاف عليها (وقد وجد فيها قدرة فريدة تنقصه وإصراراً لا يستطيعه. فقد هربت من القرية، ووقفت ضد رغبات أهلها الظالمة، شامخة قوية، وذلك مما يبهره ولا يستطيعه)، ولذا فهو يكبر موقفها وإصرارها على التعلم فيقول (رائع.. رائع.. يا زهرة).

وفي حقيقة الأمر إن زهرة هي الشخصية المقابلة لشخصية منصور فهي شخصية إيجابية، بينما هو شخصية سلبية ممعلة، وزهرة هي الدليل على تحول مشاعره نحو سرحان فيقف مسانداً "زهرة" في صراعها معه، ويتهمه بأنه خان ووغد وتملكته رغبة في الانتقام منه لخيانته زهرة، ويأخذ في إعداد خطة للانتقام، إلا أنه عند تنفيذ الخطة في الواقع فإنه يتردد بين الإقدام والإحجام، ويظهر ضعفه وعدم قدرته على اتخاذ القرارات ـ وهذه سمته الأساسية ـ إذ إنه عندما يطارد (سرحان) لا يقترب منه لقتله إلا بعد أن تأكد من موته حتف ي ن حطه منصور للانتقام لا تختلف أبداً عن طبيعته المتأملة لا المنفذة ويؤكد المؤلف هذه الناحية عندما ينسى منصور أداة القتل ـ وهي المقص ـ في البنسيون ويكتشف ذلك في لحظة مواجهته سرحان وقد فرق الحياة

وتأتي نهاية الفصل الخامس بها مطابقة لبدايته، وكأن المؤلف أراد الإشارة إلى أن هذه

لشخصية لا تستطيع الفكاك من براثن الضعف والإرهاب ولا تستطيع رفع صوتها لتقول لا إنها صرخة إدانة لما تقوم به السلطة من قمع وواد للثوريين.

أما سرحان البحيري ـ الشخصية الرابعة ـ فهو صاحب وجه أسمر يشي بأنه فلاح، وهو معتدل القامة، سمرته أميل إلى العمق، وذو نظرة قوية، وفي الثلاثين من عمره.

وهو من المنتمين إلى الثورة، وقد انتقل من مركز إلى آخر، إذ عمل أولاً في هيئة التحرير، ثم انتقل إلى الاتحاد الاشتراكي، ثم أصبح وكيل حسابات في شركة الاسكندرية للغزل. وهذه الشخصية تمثل فئة المنتمين من الثورة وغير المؤمنين بها ولكنه يتشدق بمآثرها، يقول (يا صاحبي إني بطبعي عدو أعداء الثورة، وإني من الموعودين ببركاتهم).

إنه شخصية انتهازية إلى أقصى الحدود، ويحلم بالثراء حلماً لا يفارقه، ففي بداية الفصل نجد عبارة "هاي لايف" وهي ليست إلا تعبيرا عن حلمه بمختلف أنواع المتع، وهو يرتبط بعلاقة مع "صفية" ولكنها علاقة مؤقتة، وهي تطمح إلى الزواج منه، ولكنه يعد ذلك أمراً مستحيلاً ـ وهو إن كان يعيش معها ـ فإن معيشته معه ـ وهي الراقصة إنما هي علاقة يخفف بها عن نفسه وطأة المصروف وهو عندما يرى زهرة وقد خرجت من المحل فيطاردها في كل طريق قائلاً "لا غاية لي إلا تحية الجمال ذي العبير الريفي الذي أحبه" إنها زهرة ناضجة وما علي إلا أن أقطفها، ولكن حصنها بريء، ومن جراء هذا التعرف على زهرة وبتأثير النجاح صمم عليه بطلب الزواج يقرر الانتقال إلى "البنسيون" وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على فرصة لاستغلال ثانية ظن بإمكانه الحصول عليها، إذ أخذ يرسم المخطط لاستغلال زهرة، ويرتبط بعلاقة مع صديقه المهندس "علي بكير" الذي يتفق معه على إقامة مشروع لا يلبث أن ينكشف ويودع بكير في السجن.

وسرحان يود جذب زهرة إليه، ويفلح في ذلك ويقبلها ولكنه لا يقرر الزواج منها معللاً ذلك بتحسره على كونها من أسرة بسيطة وليست ذات مال أو علم، وهو يقرر أن يتزوج من "علية" مدرسة زهرة ويقارن بينها وبين زهرة فيقول عنها (هي الثقافة والأناقة والوظيفة)

أما علاقاته مع نزلاء البنسيون فهي محكومة بالنظرة الاستغلالية، فيوطد علاقاته مع من يظن أنه أكثر فائدة له، فعامر بالنسبة إليه شخصية انتهى دوره ولا فائدة منه (ميت، مومياء)

أما طلبة فهو بالنسبة إليه (وهم للواقع ومن المستحسن إسقاطه من الحساب)، وطلبة يبعث في نفسه حياة طبقة يتمنى وراثتها، وحياة يود أن يعيشها، وعلى الرغم من كثرة تشدقه بمآثر الثورة فإنه يرى أن ما فعلته الثورة في أمثال طلبة إنما هو نوع من القتل.

أما علاقته مع "حسني" فإنه يرى فيه رجلاً عقد العزم على العمل (وعلي أن أجد لي دوراً في ذلك المشروع)، ولذلك يسعى إلى إقامة علاقة قوية معه لأنه يأمل أن يحصل منه على فائدة، ولكنه يصفه بقوله (... من المؤسف أن حسني علام مثل الزئبق لا يسهل القبض عليه)

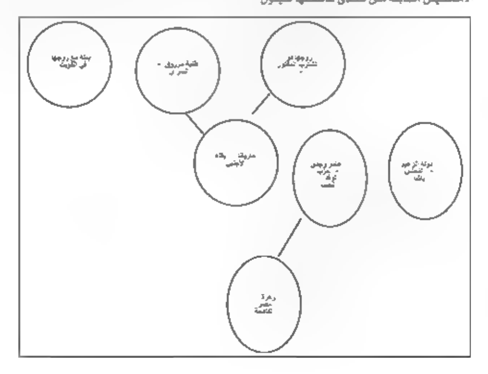
أما منصور باهي فهو أيضا لا يستطيع الفكاك من انتهازيته ويرغب في إقامة علاقة متينة معه لأنه سيستفيد في قابل الأيام لأنه (شقيق ضابط كبير من رجال الأمن، وما أكثر الذين يفدون من القرية سعيا وراء عمل، وما أكثر المشكلات التي يتطلب حلها الاستعانة بضابط كبير من رجال الأمن).

أما بالنسبة إلى زهرة فهو يعجب بها، وتجيش عواطفه نحوها ولكنه لا ينسى أن الزواج منها لا فائدة منه، ولهذا يقرر الاحتفاظ بها

بالطريقة التي تناسبه وتحقق له حريتها ـ وفي الوقت التحرر من أي قيد يربطه بها، إنه لن يتزوجها ولن يرتبط بها وهو يريدها دمية مستسلمة لإرادته، وهي ترفض الحب بغير كرامة ولن تحيد عن موقفها الصلب في الحب، وهو لا ينظر إليها نظرة تعلو عن نظرته إلى عشيقته الراقصة صفية حيث يقول (فهو قلبي يحقق مرة أخرى ... أي حب المغامرة مجرد شهوة كالتي ساقتني إلى صفية في الجمفواز) وتتأكد استهانته بزهرة من خلال ردة فعله إزاء قرار تعلمها إذ يقابله بمنتهى السخرية والضحك، ولكنه يغطي موقفه بكلمات جوفاء يجيد اختيارها (برافو! برافو زهرة). وعلى الرغم من أنه موقن بأن قرارها هذا نابع من رغبتها في أن تنهض بنفسها لتكون جديرة به غير أن ضميره لا يتحرك، وقسوة منطقه الانتهازي لا تخف. إنه يكتم ما يتحرك من أحاسيس تجاه هذه الأحاسيس النابعة من صدق عاطفتها فيقول (... الحب عاطفة يمكن معالجتها على نحو أو آخر، أما الزواج فهو مؤسسة، شركة كالشركة التي أعمل وكيلاً لحساباتها، إذا لم يرفعني من ناحية الأسرة فما جدواه؟)

وقد عمل المؤلف على إبراز جوانب الفساد في هذه الشخصية وتناقضاتها. فيشير إلى أنه قد ذهب إلى الاستماع إلى محاضرة عن السوق السوداء ـ في مقر الاتحاد الاشتراكي. ثم يذهب بعدها مباشرة إلى ملهى الجمفواز لقضاء السهرة، وهو يجلس مع رواد الملهى يدافع عن الثورة بحماسة. ولكن تبرز شعوره بقول وهو يخاطب منصور باهي (يا صاحبي إني بطبعي عدو أعداء الثورة.. وإني من الموعودين بمرتداتهم).

وبعد أن عرفت الشخصيات الرئيسية في هذه الرواية الرمزية، يمكنني أن أرسم شبكة العلاقات فيما بين الشخصيات على النحو التالي.



والسؤال المطروح أخيراً هو. لم كان صوت زهرة خافتاً طوال الرواية؟ وما هي مصائر الشخصيات الأخرى؟ وفي الجواب أقول لعل المؤلف أراد أن يؤكد لنا أن زهرة لم تتبلور ملامح شخصيتها ولم تكتمل بعد، فهي ما زالت تحبو حبو السلحفاة، وما زالت تجد في طريقها بعض العقبات كأداء.

أما الشخصيات الرئيسية الأخرى - فإنها بما تمثله من فئات - ما تزال حية فاعلة فمريانا ما زالت تعيش في بنسيونها وطلبة مرزوق السمر إلى الصفويت، وحسني علام ما يزال حياته على سابق عهدها إذ ما يزال يحتفظ بمبلغ العشرين التي توفر له ما يحتاجه من نفقات. ومنصور باهي يعترف - بتأثير ضعفه وقلقه - بجريمته التي لم يرتكبها فيتحدر بذلك إلى سلبية مطلقة بعدما الاعتراف وسرحان يموت منتحراً - وهو الوحيد الذي انتهى في الرواية - وهو العنصر الفاسد بل الأكثر فساداً واستهتاراً وانتهازية لكنه خلف له ذيلاً من أذياله، وصورة له وهو شخصية المهندس الذي قبضت عليه السلطات بجناية التزوير أما عامر وجدي فهو الوحيد الذي يبقى على حبه وإخلاصه لزهرة، ولكنه يشيخ منتظراً غروب شمسه.

ويبدو لي الرمز في الرواية قصيراً، وهذا ما نلمسه من شخصية زهرة غير المتطورة وغير النامية نمواً واقعياً، فهي على الرغم من أنها قد قررت التعلم العلمي والمهني، لكنها في بداية طريق تقدمها، ومن كان في بداية الطريق فإن عقبات كأداء لا بد أن تكون في انتظاره وهذا إن دل على شيء فإنما يدلنا على تطابق الواقعي مع الرمزية في قصة رمزية كميرامار

وأتساءل الآن كيف كانت شخصيات ميرامار من الوجهة الفنية، أي كيف تبدت حركتها في الرواية ودورها؟ وهل هناك تأثير لحذف أي شخصية منها؟ حتى الشخصيات الثانوية هل بمقدورنا أن نستغني عنها؟ لو جربنا ذلك لبدا بالمثل الدارج فالرواية قسمة - كالبيت التقليدي الذي أسكنه أنا وتسكنه أنت - على أربعة أعمدة، وإذا ما جربنا إقامته على ثلاثة أعمدة فإن مصيره الانهدام ثم في هذا البيت هناك أمور صغيرة ولكنها مثبتة في قيمتها العمود فهل يستطيع أحدنا مثلاً أن يعيش في منزل ليس له جدران يأتي منها نور الشمس؟!

لنطبق ذلك عملياً ونحذف شخصية (منصور باهي) مثلاً فهل تكتمل الصورة الفنية للرواية؟ وهل نعرف بعد ذلك دور هؤلاء الشباب الذي يملؤهم الحماس، ولكن التردد يسحقهم؟ وهل نعرف لولا أخوه الضابط في البوليس أي دور تمارسه أجهزة السلطة في قمع أمثال هؤلاء الشباب؟

ثم لنحذف مثلاً شخصية (محمود أبو العباس) هذا الرجل البسيط الذي يمثل شريحة بسيطة من شرائح المجتمع تلك الشريحة التي تعمل لتأكل، الذي لولاه لما كان لنا أن نعرف دور هذه الشريحة البسيطة من بلدها ((ومن هنا أقرر وأؤكد أن اختيار الشخصية الروائية يقع تحت تأثير نزوع داخلي لدى المبدع، وأية شخصية تعرض من أجل ترميم رقعة روائية ستكون نشرة إذا لم يستطع المبدع أن يتوائم معها روائياً)).

وقد عمل المؤلف على استخدام عنصر الطبيعة كمعادل لما في دواخل بعض شخصياته، ففي شخصية حسني علام مثلاً يستغل الطبيعة فيرسم حدة غضبه ليصور مشاعر غضبه وحنقه على الواقع (. وجه البحر أسود محتقن بزرقة يتميز غيظ) وكذلك يعمل

مع (منصور باهي) إذ يجعله يرى في سكون الطبيعة معادلاً لاستسلام إرادته وضعفه فيقول (.. يعجبني جو الإسكندرية لا في صفائه، ولكن في عصبيته الموسمية).

ويلجأ الكاتب إلى استخدام تيار الوعي مسايرا في ذلك طبيعة الشخصية، فاستخدامه له يكثر عند شخصية (منصور) الذي يكثر عكوفه على ذاته، وكذلك في (عامر وجدي) الذي يعيش على اجترار الماضي

ومن هنا تأتي اللغة والحوار مناسبين لطبيعة الشخصية، فكل منها تنطق بلغة نموذجها، والحوار فيها محكوم بالسرعة دائماً، بل إنه من الممكن القول إن التسارع هي السمة الأساسية للروايه

□□

نمـــاذج روائـــية لكتاب من اللاذقية

□ زهير جبور *

يعتبر النص وسيلة التواصل بين الكاتب والمتلقي، ويخرج عن سيادة صانعه ليصبح تلقائياً ملكاً تحليلياً ونقدياً إلى القراء الذين يصدرون رأيهم عبر ما توصلوا إليه، ولكل مدى استيعابه وهي وجهة نظر من الواجب احترامها، مهما كانت وكيفما توجهت. وفي النقد أن الأكثر إبداعاً يتعرض للحوار والمناقشة والنصوص المتكاملة تعتمد الوعي الذاتي الذي يحمله المبدع، وفيه حرفيته الفنية. في هذا الزمن يصلنا الكثير من الأدب والفن مخبوطاً، مترهلاً، حاملاً للأضرار والأذية النفسية، وثمة نص يعاني من حركة القدم والسير البطيء، وآخر يجري بسرعة وبغبطة وسهولة. والرواية اختراع يأخذ من الحياة، والحاجة ملحة إليها وضرورية، وهي تطرح فكرتها من الواقع والخيال، ويبقى السؤال عن الإبداع لغزاً لم يفسر وينطلق من مكون العمل ببراعة الصانع وعبقريته.

شهدت اللاذقية في السنوات الماضية حراكاً روائياً اختلفت مستوياته، صدرت هذا العام 2012 عدة أعمال لكتاب وكاتبات تحمل الهم العام والخاص، القومي والاجتماعي، ولكل منهم تأويلها ضمن شكلها التقليدي أو ما يخترق ظواهريته، أو من جديد في فنية لمتهم أو بعضه على حالها. ولم تحظ رواية اللاذقية إلى الآن بدراسات نقدية علمية تتناولها عبر مراحلها، وفي حال استثنينا الكاتب حنا مينة والمرحوم هاني الراهب لم يظهر في ميدانها اسم متفوق أخذ مكانة يشار إليه، أو تميزاً في النص الروائي السوري والعربي، بقيت رواية اللاذقية محصورة ضمن حدودها وغياب النقد الجاد عنها، وثمة أسماء اجتهدت ونشرت، وكتابتي هذه ما هي إلا محاولة للوقوف عند روايات لنتعرف على القليل من دلالاتها الوظيفية، ولا تهدف في مصاف النقد المطبق لأسسه، ومن قصدناه هو كشف بعض جوانبها وقد يدفع أصحاب الاختصاص في الاهتمام بالأعمال المحلية خاصة وأن كلية الآداب في جامعة تشرين تجمع العديد ممن يعملون في

* قاص من سورية

الموضوع وساهموا بتنشيطه عربياً، ويفترض واجبهم المتابعة والإصغاء وقراءة المدلول الذي يزرعه المؤلف ويختلف بين الدراسة المعمقة وإبراز الجوانب الإبداعية دون الوقفة الوصفية، وعلى أن يكون قد وفق بتقديم ما تمكن منه وما هو إلا خدمة لجنس أدبي نجده يحتاج للكثير من جدية النقد والمواجهة الواضحة والصريحة للعلاقات من تخبيط يؤدي حتى الآن إلى التراجع وغياب الموضوعية وإجراء جراحة الفرز الفعلي

عباءة حب:

نشرت الكاتبة صبري رشو روايتها (عباءة حب) التي تضمنت تهويمات حول امرأة تعشق الحر وهي في بيت الزوجية وابنها شاب غادر البلاد من أجل العمل. وقد اعتمدت خطاب الأنا الذي حل بديلاً عن شخصيات الرواية فتلك حديث عن الروح والعشيق والابن، والصديقة المنتشرة التي تظهر عند حاجتها لتعطي منعطفاً في بنية السرد ولنتعرف عليها أنها زوجة شهيد فلسطيني، وليس ثمة حضور للخط الفلسطيني أو المقاوم في العمل، فجاءت الشخصية بحثاً عن خيط لإخراج الرواية عن فرديتها وإدخالها في الهم العام لكنها لم تنجح في ذلك، وظلت مفتقرة للقناعة ولم تستطع تشخيص التجربة أو تأخذ منها قيمتها التي تتقدم أو تتراجع تبعاً لقوة الانطباع الذي يتركه النص عند المتلقي، ولكن غياب التشخيص بإضافة خدمة وأن شخصيات العمل لم تمنح فرصة للتعبير أو الاحتجاج، فجاءت مسلوبة كما سلبت الرواية من مقوماتها، لتخلو من أي انطباع، ولم تترك أثراً لسؤال أو دهشة إبداعية خاصة وأن لكاتبة صحفية تجربة قديمة وكانت قد تميزت في بعض كتاباتها، وموضوعها في عباءة حب يحتاج للمعالجة المتأنية، وهو يجمع لمعايير اجتماعية يساء فهمها ولا تأخذ منحى الجر.. وليست من قضية رصدت خلالها، وهي لم تكن على علاقة صحيحة بتجسيد الحياة وثراء المطلوب من التجربة

أنين المدى:

للكاتبة هدى وسوف روايتها (أنين المدى)، حيث المصادفة التي قادت بطلتها إلى الصحراء بعد حصولها على وظيفة في شركة النفط، وهي الأنثى الجميلة كما ورد وصفها المتكرر عبر الأنا التي احتلت صفحات العمل، وارتداء الثياب المتحررة بعض الشيء التي تبرز مفاتن الجسد، وعبر مواجهة لهذا الواقع الصحراوي التي وجدت نفسها بداخله تتلقى الموظفة الجديدة انتقادات لاذعة من المحيط الذي دخلته دون معرفة بعاداته وتقاليده، وتعتبر ذلك تحدياً لحريتها الشخصية، ورغم أن الأحداث تجري في الصحراء إلا أن الكاتبة لم تدخل عوالمها، ولم تتعرف وتكشف من المكان جمل عملها متفوقاً ومميزاً من خلال أدب الصحراء الغني جداً بمفرداته، وهو يعتبر هاماً في الأدب العربي حيث عبر بطله مثقفه ـ كما وصف الرواية ـ يعرف الصحراء لمرة الأولى، وكان من المفترض أن تثير دهشتها وتدخلها التفاصيل والاستكشاف والبحث، وهي التي حضرت إليها قادمة من شاطئ البحر، لكن الحب داهم صبية النفط مع زميل لها في العمل مما جعلها تعيش نعيمه وتتناسى دنيا الصحراء التي أزهرت بداخلها عشقاً خفق له القلب ليخفف عنها قسوة الواقع في المد الرملي الذي أسمته أنين المدى لكنها قضت في محاولة لرصد الفساد الإداري والمالي في شركتها، ولم تتمكن من الغوص المطلوب مكتفية في التلميحات السريعة، ولم تمثل الحياة الواقعية بحد ذاتها، ومن المعروف أن الرواية المتيقظة ترفض أن تصل ذلك مفتقرة إلى عدة مقومات كان يمكن أن تبعدها عن الاختناق ولعل من أهمها إعطاء الأحداث بعدها الفلسفي والعيش بتجربتها، لتأتي مفردات

الحب، والملابس، والوصف، والاستعراض وتبادل الهدايا، والحلويات شذعيه على البعد التشكيلي، وستكون الرواية ذات مواصفات عظيمة لو أن البطلة سخرت العاصمة الرملية التي تعرضت لها وطوعتها في خيال سيعبر اتجاهها، وهذا من مهام الأدب الذي ينقذ الأرض من الانزلاق، ولكن الأفضل البحث عن أسلوب يبني عملاً روائياً لا تشيفه السطحية بعيداً. جاءت نهاية قصة الحب فاجعية، فتحولت أخيراً إلى صورة (فوتوغراف) صامته ككل شخص فيها يعرف نفسه، لكنه لا يتمكن من محادثة الآخر، ولا التحدث معه

قانون مريم:

رواية (قانون مريم) للكاتبة كلاديس مطر اتخذت مسارها بين بيروت واللاذقية لتوحي في المطبخ حياتي، واقعي، دعمته رؤية تاريخية حولت الذات إلى العام، وأخذت من الوطن ما تستطيع ونشرته، ولخصت فكرة أن تكون حكيما عليك أن تطبق عدالتك على غيرك كي تحقق عدالة نفسك، ولا يتم ذلك إلا من رجاحة العقل وحكمة المنطق، وقد استلهمت التاريخ أخذته من أحداثه القديمة وتدرجت به. لعبة اتقنتها مريم بقسوتها حين جرتها الصدفة للارتباط بشاب لبناني قدم نفسه على أنه علماني متحرر من ذيول الاقتتال الطائفي، وما هو في الحقيقة التي اكتشفتها إلا واحد من أولئك الذين مارسوا القتل على الهوية، فربطت خصوصيتها السورية في التاريخ وعلمانيتها العملية بقدرتها ومصداقيتها، واستخدمت طرائق السرد المتعدد متكئة عليه في تحليلها المعمق، لتمهد إلى فردية مشكلة بدأت تتصاعد، ومسرح الأحداث أمامها، وحين كمن يريد أن يدخلها المجتمع اللبناني المريض الذي يرفضه وتعرفه كانت بدافع سوريتها تبحث عن مشاكل العمال السوريين في لبنان لتكتب عنهم وكيف يعيشون القهر للحصول على لقمة عيش. الى ن جاء يوم مقتل الحريري وقتذاك كتبت موقفها موضحة المتخيل ومستخدمة اياه في إتقان وبراعة فعل الكتابة، لاعبة على الضمائر والتاريخ، منذ ما قبل الميلاد وحتى الحريري، وما بينهم من عمال سوريين يضطهدون، وقد رفضت تبريراته فيما يخص الصليب المتدلي على صدره قائلاً (لا تتطلعي الى الصليب على صدري، لم أضعه أنا إنما هي الحرب التي حفرته حفراً على صدور الجميع، الحرب كافرة حفرت الصلبان والمصاحف على صدورنا، هذا ما تفعله حروب الأهل والجيران، يا حبيبتي تجعل الكل متمترساً وراء دينه) لكن مريم وهي تحمل خلفها العقائدي تبحث نتمة للاستبصار والكشف والبحث والتوغل في التاريخ، ولن يكون المليشي القاتل إلا جزءاً من نقص كبير، وهوة فيما بينهم من الصعب أن تتقارب صفتاها، وهما كل واحد في اتجاه، فكيف يمكن للحب أن يصمد؟ وخاتم الخطوبة الذي لبسته في كنيسة لم يستطع أن يجمع ما لم يتمكن الزمن من جمعه، وليس الاختلاف في الدين ولا بأي شيء آخر، سوى العقيدة، والابتعاد الفكري واضطهاد عمال سورية، وهكذا أعلنت الانفصال وقد جعلته الرواية تاريخاً قبل معالجته فرداً، وكما تفجرت عربة الحريري تفجر عصبها وهي تسمع شتائم لسوريه من مجموعات لم تقدر دورها ولا اعترفت بفضلها، وتركت تجوب الشوارع تحمل التنكر والسخط، وضمن لمسات ترتيبيه طرحت روايه قانون مريم بين الحاضر والماضي في نص ختم موثقاً بتواريخ أحداث عبرت على مجرياتها من قبل الميلاد وحتى موت الحريري حملت التوثيق ولم تغرق، وجعلته لا يقارب بنية الأحداث ولن يمسها بسوء الرؤيه او القصيه، وجسد عمل كلاديس مطر قوة وعيها الاجتماعي والتاريخي

والوطني مؤكدة نظرية النقد أن العقل العميق يقدم إبداعاً عميقاً في تحليله واستيعابه. وقانون مريم رواية متميزة وينبغي أن تأخذ مكانتها، وهي تقدم حقيقة أن الوطن هو النبض والإيمان به يأتي من خلال جذور يجب أن تترسخ في الذات في الأرض والتراب، وفي نفسها وعقلها وإحساسها سورية تحب ترابها وتعيشه ولن يكون ذلك قانون مريم وحدها فقط.

التباس

حملت رواية سمير حمودي عنوان (التباس) وجاءت في أسلوب الاقتراب والابتعاد حسب ما تقتضيه رؤية الراوي وفنيته التي تمحورت على أساسها، حيث الميل الشديد إلى خصوصية تتناسب مع وجهة نظر الكاتب، وهو المؤمن جداً بعملية الكسر والتمرد، ومعنى الالتباس الإشكال وعدم الوضوح، تمكن من الموازنة بين الأحداث والمعنى، في بناء من الفرضيات النفسية التي أحاطت بها متوزعة بين العام والخاص، مقاربة المكان، والشخصيات التي تؤدي أدوارها بين هنا وهناك، مع إشارات سريعة للفساد، القهر، الاستغلال، الحب، الحياة المعاصرة، الأصدقاء الذين يتبادلون المواقع في فهم ما يدور حول كما يرى عبر تأثير العلاقات المتعاكسة بين أحداث المعنى التي تصل متوازية على مستوى العمل، لتربط حدثها مع العالم الذي تقع فيه مكونة من أضواء الألوان، التوالف الأشكال، كما هو الفن الذي يقدم عبر أجزاء متناثرة تترك للقارئ مهمة جمعها وإعادة هيكلتها والتفكير بها وتحليلها، حدة شخوصها من الواقع مبتعدة عن إظهار صور في كل واحدة ابتسامة مصطنعة، أو نظرة ينبغي أن تكون محشوة أصلاً، وهي هنا تدخل سراديب مطاردة متلقيها، من خلال رسائل قصيرة لالتقاط الاختلاف في القوانين التي تحكمت بحلقتها عبر وسائل حسية، جمالية تتقارب من الطبيعة والأسس، وصولاً للإدراك المعاكس لأسلوب التسلسل الذي نعرفه في روايات البداية والوسط والنهاية، والإدراك المطلوب في التباس لسهل جارف أن تمكن الوصف من تأدية غرضه، وهكذا سيكون المتلقي مع الراوي الذي يحكي، يقص، يرقص، يتوقف، يسمي الأشياء بواقعيتها ويخرج عنها، في فضاء أراده أن يكون حدثاً ليس للأمكنة لعبة فيها، وليس للذاتية ويحملها، فضاء يضيق ويتسع، يهتز ويحتاج إلى الاستجماع الذهني، والإحساس الإدراكي بما يحصل، وتتوارد الاستطرادية المتعاقبة لكن ليس على الأحداث الواحدة، بل دون تسلسلها الضروري، أو المعقول، وتتوسع الحبكة من إمكانياتها محطمة استمرارها الطبيعي، ملحة على أنها لم تبدأ وتنتهي كغيمة القلق، بل تجمع عند البداية لشيء بحجم الإبداع، ونهاية حددتها الضرورة التطورية لشكل تلمس في لحظة استبصار توهج وتلقائي خاصة حين يحس المستوعب النبيه أنه الخطاب الموجه إليه، وقبل النتائج ينبغي أن يفكر، وسوف تصادف الرواية من يقدمها بضجر، تأفف، بل تأمل بعد فقده للصبر، والأمر أن الكثير من بشر هذا الزمن افتقدوا مهارة التبصر والمطالعة المتأنية، والعلاقة مع النص الذي يجعلهم يفكرون، وعلمتهم الكتابة السريعة المتقوية أن يستمرئوا صوراً ترسمهم أو لا تفعل، قصصاً تشدهم بسطحيتها وسذاجتها منتهية عند إثارة عواطفهم دون عقولهم، كما هو المبلغ من المسلسلات التركية، و(التباس) لا تقبل قراء يستسهلون، بل هي تدعو للمشاركة في التحليل والاستنتاج، وتنشيط الذهن في معادلة لها خصوصيتها، وتكريس النبوغ في توجه للحقيقي، وليس لملء الفراغ، وثمة نقد يقول بأن أكثر الروايات نقداً للعالم النفسي هي التي لا تقدم

تفسيراً نقيضاً للشخصيات ويترك ذلك له، وهنا تتمركز القيمة، وتتلخص الفائدة.

أكثرت (التباس) من العلاقات النسائية مطلقة أسماء لها رمزيتها (ماء الحياة) (وفاء) (أمينة) وأظهرت طبيعة الحيوان عبر لقاءات تنتهي في شهوة (بصراحة كنت سأعضه، وشعرت بتحول ما، كأنني نمت أبداً، وحين أفقت أفقت على كلب) (أذكر أنني سألتها نعم سألت ماء الحياة هل تسمعين نباح كلب؟ كنت أتوقع أن تقول امرأة مثلي لا تسمع نباحاً، بل ترى كلباً وفي مثل هذه الحالة ثمة تحول لا ينتهي عند النباح فحسب، بل يجسد حقيقة أولئك الذين ترفض ماء الحياة سماع نباحهم متميزة عن سواها، وتراهم حقيقيين، ربما لأن ماء الحياة تعتبر استهلاكها حيوانياً خال من إنسانيته عبر علاقات لم تجعلها للحياة، بل ماء الدوافع الأخرى التي عبر عنها في كلمات كتبت بحرفيتها كما أراد الراوي إيصالها للتأكيد على واقعيته، مواجهاً القارئ بكثير من الاستفزاز والفوقية، مخاطباً إياه على أنه بحاجة للفهم، والثقافة، وله الخيار في أن يفهم كما يريد أو أن لا يفهم وليس هو بحاجة لمثل ذلك (لا أحاول أن الجزم أو لغو التعميم والأمر لا يتعدى حدود التجربة الذاتية، وقبل كل شيء آخر أحاول رفع الكلام إلى مستوى الحكاية، مجرد حكاية، فقد يجد البعض كتابة سيرته، مثل هذا القول سأسمعه وقد أقرؤه، فأفترض أن هنالك من سيكتب عن نصي هذا وربما يقول عن غير هذه سيرته وقد يضيف ليس لدي كلام آخر) ص 70.

لكنه يختم بعبثية متهكمة لا نتمكن من طرحها بسبب عدم احتمال وقوعها، وربما يلجأ لتأكيده الوارد في النص إما لإبراز ثقته المطلقة بما روى، أو لأنه لا يكترث برأي الآخر، ومن المفترض تقبله كما هو، والخروج عن المألوف لا يعني طرح ما لا يمكن القيام به، أو ما لا يتحمله الخيال وسيرفضه رأي مالك الذاتية ويثير غضبه وتجنياً للواقعة ليس في العمل سيرة ذاتية بمفهومها، ولن يهتم قارئ أمريكا اللاتينية في حال ترجمة الرواية إلى لغتها، والسيرة الذاتية لا تعنيه، والمهم ما قدم من إبداع، وهذه المواجهة وسواها قد تحقق هدف استفزازه وتجعله يتساءل ماذا يقول هذا الراوي؟ وخصوصية التباس تأتي بما فيها من التباس، ويمكن الحكم عليها أنها متراجعة، أو متقدمة، وهي في سياق الرواية السورية تأخذ صفة متحدية، رافضة، خارجة عن القانون، لا قانونها، جميعها تساؤلات متروكة للقارئ الذي قد يخرج مقتنعاً أو العكس، وفي الحالين هي إشكالية من الأفضل التوقف معها عند الشارة الحمراء الموضعة كجدار يصعب تجاوزه، (لكن غماز سيارتها الخلفي سيقول أيضاً باتجاه المدينة) صوب العمق غير المرئي فيها أو المشاهد على مد النظر تاركاً دهشات متوترة أو عابراً دون أثر بذكر رواية تقرأ ويتم التوقف عندها، وسمير عامودي كاتب له قصصه القصيرة، وتجربته الطويلة.

عندما تبكي المرأة:

نشير إلى أن رواية الكاتب ماهر سعيد الصادرة عن دار طلاس هي الأولى التي تنقل جانباً من الأحداث المؤسفة التي جرت في بلادنا، وحملها قلق المواطن، واستنكاره، ثمة ظروف أجبرت الراوي على مغادرة مدينته اللاذقية إلى مطار دمشق بسبب وصول ابنته العائدة من السفر، وسوف تحط طائرتها في وقت مبكر وعليه التواجد، بداية يستعرض أحداث رحلته بحافلة عامة، تعرضت في مدينة بانياس الساحلية للمخاطر وواجه ركابها الرعب وانتابهم الذعر، وعلى طريق المطار يظهر استغلال سائق العربة الصغيرة العامة الذي صار يتلاعب بأعصابه وابتزازه للحصول على مبلغ مضاعف من المال،

وبين التفاصيل المختلفة التي تجري ومونولوجه يسهب في الالتقاط والتفسير، محللاً لكل حركة أو جملة وموقف، حتى تحول الطبيعي منها إلى العكس، وهو في تحفز واضطراب، يسرد أحداثه التي تأخذه إلى قضايا أسروية ربطها بها، بين كتابة صحفية تنقل الصورة المباشرة، وصياغة أدبية آنية في عفويتها وصدقها وإيمانها وتسرعها في أنها تريد أن تعبر وتظهر موقفها من الوطن والانتماء إليه، وسمي العمل (عندما تبكي المرآة) التي تعكس رؤية الراوي وهو يشاهد ويتنقل ضمن فصول بين المغادرة والعودة والمبيت لساعات في إحدى الفنادق المتواجدة بالقرب من المطار، وتقوم الرواية بعمل التوضيح والتعليق والوصف، وطرح شخصياتها بظاهرها المتحرك دون الغوص فيها والدخول إلى الأعماق، عبر إشارات سريعة تمكن المتلقي من المشاركة أو التفكير والتحليل، وتحركهم هذا شكل صلب الحدث، وكانوا حياديين في البناء الذي انفرد به الراوي، مفضلاً عدم مشاركتهم بل التحدث عنهم، مما أدى إلى طغيانه عليهم في بعض المقاطع، وجاء مفتقراً لتوزيعهم في انسياب فني يؤدي عمله، ويبرز حضور الشخصيات كي لا يضعف دورها، تاركاً بعض الفراغات التي تحتاج (للبراغي) من أجل تثبيتها بهدف الوصول إلى نص لا ارتجاج فيه، لكن الرواية بكاملها تطرح حسن النية على أنه الموقف الذي ينبغي اتخاذه من أجل الوطن، وبالمقابل الشك بقصد الحقيقة، والخوف يسيطر على كل شيء، ولا يخلو النقل من انتقادات تعبر سريعاً كان يمكن التوقف عندها بتمهل، ففي فصل (صيغ لم تكتمل) ص 117 ثمة حوار بين مجموعة لكل واحد رأيه (يا أخوان إنني لست بعثياً، ولا من المنتمين لحزب آخر سوى حزب الوطن إلا أن أشد ما يؤلمني أن أحد نسورنا البواسل نسور حرب تشرين ولبنان يستشهدون على أيدي الإرهابيين، أن نجد آثار تنظيم القاعدة الإرهابي صنيعة الأمريكان والصهيونية في ساحات دمشق وحلب، أن نشاهد كيف هذا الرجل العظيم (جنود) يقطع جسده وهي حي) ص 126 مثل هذا الرأي يبعدنا إلى موضوع مهمة الرواية خاصة التي تتضمن أحداثاً كبيرة مثل الحروب والكوارث، وقد قدم ألبير كامي للرواية العالمية نصاً خالداً متكاملاً في (الطاعون) ونسجه بحرفية إبداعية كي لا يقع في مطب التأريخ والتوثيق والتسجيل والحوارات المباشرة، ولا يجوز أن يكون العمل مجرد اليوم صور يدعو المشاهد إلى تركيبها وجعلها نصاً لا يخرج عن دائرة الانطباع الأولي الذي يمكن التقاطه عبر النظرات السريعة والعابرة للصور، بل من المؤكد أن النص يقوم بمهمة إضاءة جوانب الأحداث ورفد القارئ بمعنى غير المعهود والمكرر في خطابيته ولغته وأن لا تغرق خطوطه في علاقات شخصية جداً، تحددها لحظات الانكسار، أو التوتر من موقف هو لا يعني الجميع، ويهم صاحبه فقط لأنه يمتلك عنصر التصعيد أو الحل، ويحصل أن الشخصية في مكان وحدثها في آخر، وثمة لهاث، وجهد، وتكلف لمحاولة اقترابهما، وهو ما يجعل الانصهار غير طبيعي وفقدانه للمزيد من الحرارة كي يقوم بفعله، وأن تكون العين الرائية ضمن جو التعرف على الخصائص، ولكل نص ميزته ودوره في المعرفة ضمن نسب متفاوتة، لكن الشرط الرئيس هو توفرها، وإلا ماذا يعني في النهاية الأدب والفن بشكل عام، وفي (عندما تبكي المرآة) رسائل مبهمة وأخرى صريحة، انتقادات مباشرة مدغمة تصب بكاملها في قضية الوطن بوجهها الإيجابي وبعض السلبي (سألتقيه هنا بعد ساعتين للتشاور فيما سنطرحه على طاولة الحوار إنه من كبار رجال الأعمال ومن المستغلين) (لا أظنه من أهل الحوار ما يهم هؤلاء المصالح فحسب) ص 71 ـ 72 وهذه إشارة للتجار

الـذين سـعوا للـربح وتحقـيق المـصالح ولـو علـى حساب قوت الشعب، والمقصود الحوار الوطني الذي تمت الدعوة إليه مع بداية الأحداث المؤلمة الـتي جـرت في الـبلاد. وترصـد الـرواية بعـض جوانب الفساد. وكـان الكاتب قد تناولها في رواية صدرت عام 1995 بعنوان (الحديث الذي لم ينته) وفيها الكثير من الأسئلة التي كانت وقتذاك تحمل بعض الجرأة ولم يتم التطرق إليها (متى يتجاوز حزب البعث منهج الفساد بجميع ميادينه ويحصل التوازم بين النظرية والتطبيق) سـؤال طـرحته الـرواية المذكورة وهـو متروك للبحث والتحليل السياسي. وثمة خطورة في أن يحمل الأدب مثل هذا الطرح خاصة إن لم تنجح جراحة الفرز بين السياسة والتاريخ والأدب. كي لا يطغى أحدهما على الآخر. وتضعف خصوصية الإبداع، وقوة التحليل الأدبي التي ستغرق في اتجاه آخر.

عندما تبكي المرأة تحمل فكراً قومياً لكاتب انتمى منذ بداية حياته إلى صفوف البعث العربي الاشتراكي، وهو الآن يعيش الأحداث التي تجري، وأراد أن ينقل معاناته معلناً رفضه. لـن تعامـل مـع الـرواية مـن قـبل الـناقد المقتنص بشروطها الفنية وشخصياتها المتواجدين فيها بحكم التواجد وهم يعيشون الواقع الذي يتحدث عنهم وليس عن سواهم، ولعل أبرز ما فيها من أدب هي روحها الوطنية العالية جداً التي تقفز كل ثغراتها.

قبل الأبد برصاصة:

صدرت رواية أنيسة عبود قبل الأبد برصاصة عـن دار نـشر روايـات الهـلال في مـصر. وتجـري أحداثها حول شخصية مها الشابة العراقية التي تعرضت للاغتصاب الوحشي في سجن أبو غريب أثناء الاحتلال الأمريكي والذي عرف بفظاعته. بعد الإفراج عنها تحمل في داخلها عذابها النفسي، وطعنة ما تعرضت له من أذى، وروحها تعتصر حزناً. وقد اتخذ والـدها كبير العشيرة قراره بغسل العار وطلب من أخيها تنفيذ حكم ذبحها. وبدافع الحياة تبقى سطوة العروق النابضة تسيرها وهي في تأجج مع مشاعرها وتخبطها وحصار لم تكتشف أبعاده في حالة اللاوعي التي تتعرض لها الجماعـة ضـمن مجهـول لم تحـدد ملامـح نهايـة فـصوله. وآثـار دمـاره المـادي والمعـنوي والنفـسي قائمـة مشكلة تفاصيل العيش اللاإرادي. فتغيب الـبطولة عـند الكـثيرين الـذين يواجهـون الهـول بتحـول يـشل الـتفكير، وفي المقابـل سـيكون اندفاعاً عند مؤمنين يموتون فداء للوطن. هـذه الرؤية لم تتوضح عند مها التي تحيا العراق. ولم تظهـر عـندها مـواجهة كهـذه. وهـي مـضغوطة منعدمة لكـن تعلقهـا في الحياة سيكون المقدمـة للعمـل الـذي سـتنفذه لاحقـاً. ليبقـى خـروجها غامضاً. وكـان يمكـن عبر ردة الفعل أن تختار التضحية وكل الأبواب سدت لتأتي خاتمة الرواية مبرزة هذا الانعطاف الذي لم تكن تحمل بذوره في بدايتها. ما جعلها تفر من العراق إلى سورية. وهنا بحثت عن سبل للاستقرار والعمل ومتابعة العيش ولعلها مدانة أولاً بقبول القرار الذي حصل بمساعدة صديقة وقناعة أخيها بعدم جدوى الذبح غسلاً للعار. وثمة ما هو أشمل في وطن استبيح بكامله دون استثناء ويقينه أن أخته ذبحت واقفة عشرات المرات. وهي حالة وعي أدركها الشاب فتمـرد علـى عـادات وتقاليد العشيرة. بداخله ما افتقدته وليست كرامتها مستقلة عـن كـرامة الوطن المغتصب كما هـي أخته. وهكذا سهل لهـا الطـريق إلى دمـشق. لـتحمل غـير هويـتها متنكرة بشخصية غيرها واسمها. وكل ما يعبر عنها. وما في شعورها إلا زعيق صراعها وانشطار ذاتها بين وطن يموت وطهارة انتزعت منها قسراً. حاملة قـدرها الـذي لم يكـن وارداً في مقياسـها الـزمني. وهـي أمـام مـرآتها تفتش عـن مسلك، أو

منفذ لجمع شظايا انشطارها بين الفردية والكل، داخل تواجدها في حي جرمانا خطوة تدفعها للانخراط في بيئة الانحراف التي جرتها إليها المصادفة وأخرى تجعلها تبتعد بين انكسار أو صعود وهبوط، تردد واستكشاف، وتعود إلى بغداد في لحظة حسم لم تقرها إنما جاءت بتأثير خارجي، وفي هذا الانهيار لم يكن ثمة تفكير للقيام بعمل ما، أو هدف بذاته، مهد له بنوع من الشرارات المسبقة عبر النص، ولم يظهر ما يوحي بقيامة الذات المحطمة منذ البداية، إلا الحنين للرائحة هناك، والقهوة، والحبيب، والصديقة، والأم، وللاختزال وهو أمر طبيعي في مثل حالها، داخل جرمانا أعداد كثيرة من سكان العراق حملوا فاجعتهم وهم يعيشون طقوسهم، ودموعهم، وعراقهم، وذكرياتهم، وحنينهم، مما جعلها لا تغادر البيئة، ولو كانت بعيدة عنها، هل ستمضي عكس الاتجاه، وتتحرر بهدوء وتنسلخ عن ماضيها وتيار الألم بتراجع بحكم الزمن، لتحمل هزيمتها دون أية إيجابية في شخصها، هذه وجهة نظر قابلة للاحتمالات، وليس من مهمة النص الإجابة ما دامت المجريات تمضي في جدولها الحياتي، لتأتي المصادفة وتلعب دوراً آخر حين قدمت لها تلك المرأة التي كانت قد خططت للعودة بتصميم، بعد التخلص من ولدها اللاشرعي وقد حملت به في سجن أبو غريب وأنجبته بعد الإفراج، ساعية لنسف أمومتها مع أن أسباب العيش محققة لها في جرمانا بطريقة ليست طبيعية والثري السوري ينفق عليها، والسبب الرئيس لاسترداد لوعيها التفاعلي الداخلي كانت كل للمرأة التي ساهمت بفعالية في وضع نهاية لفصل عار الوطن والعشيرة والخلاص من الصراع الضمني، ومعها تضع الأم طفلها أمام باب الكنيسة وتمضي بهدوء وإصرار، وما هذا إلا تجسيد نفسي لحالة أسطورية توقف عندها علم النفس مطولاً، وقد أرادت له العيش دون القتل، وإذا ما كتبت له الحياة سيحمل معنى اللقيط، لكنها نزعة الأمومة والبطولة في التخلص منها، وفي الجسامة كان من الممكن أن تأخذ الأم المزيد من الإفصاح التحليلي النفسي كي لا يأتي تحديها لذاتها مخنوقاً، وقد عبر انسلاخها عن أمومتها دون تأثير يذكر.

قيل الأبد برصاصة رواية للحس القومي سمويتها بين الفكرة وسبكها إذ لا يكفي الاعتماد عليها فقط، بل ثمة إمكانية للوصول إلى واقع وتخييل، وتختتم الرواية في عمل استشهادي تنفذه الاثنتان في بغداد، وقد خرجت الرواية عن زاوية امرأتها إلى موضوع الشعور الجماعي بشرته المأسوية، والدخول الأدبي في القيمة القومية والوطنية التي عرفت بها الكاتبة عبر أعمالها الأخرى بين القصة القصيرة والرواية.

□□